

आलोचना के सिद्धान्त

आलोचना के सिद्धान्त

शिवदानसिंह चौहान



राजकामल प्रकाशन

दिल्ली इम्बर्क इन्स्टीट्यूट पटना मद्रास

१. अनेकार्थ-विद्यालय	११-१२
भाष्य	११
वर्ण	१८
महोदय	१९
वर्ण	३०
७. रीति-विद्यालय	३२-३३
भाष्य	३३
वर्ण-मोक्षदेव सम्मन्त-विद्यालय	३९
८. ब्रह्मविद्यालय	३३-४०
कुलक	३३
९. उगंधार	४१-४२
राजेश्वर	४३

द्वितीय खण्ड

प्राचीन आलोचना का विकास

१. प्राचीन परम्परा और नवीन विकास	४३-९१
२. प्राचीन आलोचना का जन्म : मूलाना काव्य-चिन्तक	९१-१००
संस्कृत	९३
संस्कृत	९४
लौकिक	९८
३. लातीनी आलोचक	१००-१०२
सिसरो : होरेस : क्विन्टीलियन	१००
दाने	१०१

४. पारचात्य आलोचना में आधुनिक युग का सूत्रपात	१०२-११७
सर विलियम सिङ्गी	१०२
जॉन ड्राइडन	१०५
पोप : द्रो० जॉन्सन	१०५
लेस्लिग	११६
मिल्टन	११४
मिटे	११४
५. स्वच्छन्दतावादी आलोचना	११८-१२४
बह्मवर्ष	११८
✓बोलरिज	१२०
पीले	१२३
६. पदार्थवादी आलोचना	१२४-१४४
बेलिन्स्की	१२४
बर्निटोम्स्की	१३०
डेन	१३४
मैप्सू धार्मिक	१३५
रन्विन	१३५
तार्नस्काय	१४०
७. बला, बला के लिए : बलवादी विद्वान	१४४-१५८
बोल्शेविक	१४५
प्रतीकवाद	१४७
प्रभाववाद	१४८
अभिप्रेतवाद	१४९
बेचना-प्रभाववाद	१४९

प्रयोगवाद	१५०
आई० ए० रिचर्ड्स	१५२
* टी० एस० ईलियट	१५२
जॉन को रैन्सम	१५३
ऑडेन	१५४
८. प्रगतिवाद : समाजवादी यथार्थवाद	१५९-१६१

तृतीय खण्ड

साहित्य के मूल्यांकन की समस्या

१. मूल्यांकन की समस्या	१६९-१८५
------------------------	---------

प्रथम खण्ड

भारतीय आलोचना का विकास

भारतीय काव्य-शास्त्र की प्राचीनता

भारतीय काव्य-शास्त्र का प्राचीनतम ग्रन्थ भरतमुनि का 'नाट्यशास्त्र' है। 'नाट्यशास्त्र' की रचना कब और किस काल में हुई, इस बारे में वर्तमान संस्करणों के आधार पर विद्वानों ने जो खोजबीन की है, उससे यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि मूलरूपेण 'नाट्यशास्त्र' सूत्र-काल (छठी से दूसरी सदी ई० पू०) की रचना है, और आरंभ में भरतमुनि के ग्रन्थ का रूप मूलात्मक ही था। किन्तु बाद में बार-बार शताब्दियों तक, यानी ईसवी सदी की पहली या दूसरी सदी तक कोहल, वाणिक्य, दत्तिल और मतंग आदि अनेक आचार्य भरत-मुनी के अभिप्रायों को समझाने के लिए उसमें अपने भाष्य और नाटकीय विषयों के विस्तृत विवरण और उदाहरण प्रस्तुत करनेवाले श्लोक जोड़ते रहे। इस प्रकार वर्तमान रूप में 'नाट्यशास्त्र' कई शताब्दियों के नाट्य-प्रयोगों का 'परिणत-फल' है। इस समय तक केवल इतना ही निश्चयपूर्वक कहा जा सकता है कि 'नाट्यशास्त्र' का वर्तमान रूप कालिदास से पूर्व का है, क्योंकि उसमें कालिदास की कृतियों का उल्लेख नहीं मिलता; साथ ही ११^{वीं} की पहली शताब्दी के बाद का है, क्योंकि

सूक्ष्मी जातियों का
११^{वीं} में। इस प्रकार

१) के समकालीन
२) से ही परिचित
३) नाट्य-संस्कृति

गारवाण्य काव्य-शास्त्र के मूलोपादक बने हुए हैं। भरतमुनि को भी मंगू तथा प्राकृत में रचे भारतीय गार्ह्य और विभिन्न भारतीय कलाओं की अनिश्चित और किसी विशेषी गार्ह्य या कला का परिचय नहीं था लेकिन उन्होंने काव्य, नाट्य, नृत्य, संगीत, चित्र आदि के प्रमाणों में गिरग-विद्यालय का प्रबंध किया, वह भी दो हजार साल में भारतीय काव्य शास्त्र और भारतीय ललित कलाओं की परवर्ती विचारणाओं की प्रवृत्तियों की मूलदृष्टि और प्रेरणा बना हुआ है।

हमने कहा है कि भरतमुनि संभवतः गुरु-काल के मुनि रहे होंगे। गुरु-काल भारतीय गंगूनि के इतिहास में एक अत्यन्त समृद्ध काल है। भरतमुनि को विरागण के रूप में लगभग दो हजार साल पुरानी आरंभ तथा

१. संभव है कि भरतमुनि के समय तक सिकन्दर का भारत पर आक्रमण हो चुका हो और यूनानियों और भारतीयों में बाबिलियन-व्यवसाय और विचारों का आदान-प्रदान भी शुरू हो गया हो। लेकिन भारत के 'नाट्य-शास्त्र' पर यूनानी दर्शन या सौन्दर्य-दृष्टि का प्रभाव बिल्कुल नहीं है। 'नाट्यशास्त्र' की धार्मिक पृष्ठभूमि पूर्णतः भारतीय है। इस संबंध में दो बातें सातत्य हैं। अरस्तू के 'काव्यशास्त्र' (पोपटिस्त) की रचना दृष्टि ३३० ई० पू० में हुई थी, किन्तु उसकी प्राचीनतम ग्रीक प्रतिलिपि १००० ईसवी सन् की ही उपलब्ध है, जो कि अथूरी है, क्योंकि उसका 'कमिटी' का विवेचन करनेवाला भाग तब तक खो चुका था। इसके अलावा पाश्चात्य जगत में भी यूनान से बाहर अरस्तू के 'काव्यशास्त्र' का प्रचलन सबसे पहले पन्द्रहवीं शताब्दी के अन्त में हुआ, जब कि सन् १४९८ ई० इतालवी विद्वान् वाला ने लातीनी भाषा में उसका अनुवाद किया। पिछली चार-पाँच शताब्दियों से ही पाश्चात्य जगत में अरस्तू द्वारा निर्धारित सौन्दर्य-सिद्धान्तों का प्रयोग होने लगा है और उसे विद्वद्-व्यापी मान्यता प्राप्त हुई है। भरतमुनि का 'नाट्यशास्त्र', इसके विपरीत पिछले दो हजार साल से लगातार समस्त भारतीय कला और काव्य-चिन्तन का आधार बना हुआ है।

भारतीय काव्य-शास्त्र की प्रा

ज्ञानी चाही।

आपेंतर भारतीय संस्कृतियों की विपुल सृष्टि उन्नीसवीं सदी के अतिरिक्त ब्राह्मण-ग्रन्थ, उपनिषद्, शिल्पशास्त्र और निरुक्त, कल्प, तथा ज्योतिष से संबंधित वेदांग और चित्र की, जैन, बौद्ध-जैसे नास्तिक दर्शन और न्याय, वैशेषिक-न्याय, मीमांसा और वेदान्त आदि आस्तिक षड्दर्शन, रामकर 'नियो-भारत'-जैसे महाकाव्य और कल-वच, बलि-वचन लक्ष्मी-वचन यज्ञ-नाट्यो के रूप में देवासुर-संघाय के अनेक भारतीयों में निर्मित कुछ आते हैं। स्वयं भरतमुनि ने अमृत-मंथन, गीत ही सत्य रामचरित, लक्ष्मी-स्वयंवर, रम्भा-नलकुवर आदि (या वैज्ञानिक 'समवकार' 'डिम' आदि प्रकार-भेदों का उल्लेख किया है।) की परम्परा में ब्रह्मा, शंकर और नन्दिकेश्वर का, निषर्गों की एक के समय तक यज्ञ-अवसं पर खेले जानेवाले, शिल्प के समर्थन से नाट्य नाटकों का अभिनय होने लगा था और नाट्य स्वाद्य होने के भरतमुनि से संबंध रखनेवाले नट-सूची की रचना में युग-सापेक्ष हैं, अर्थात् बात से भी मिलता है कि पानिनि उल्लेख किया है और स्वयं भूषण के तुल्य और बालुकि आदि दू कि भारत के पूर्ववर्ती आचार्य आदि ने भी कुछ-कुछ परिचित हैं। यह बहुत बड़ी महत्त्वपूर्ण हो गई है, यह बहुत भारतमुनि ने इसका तब उस से, क्योंकि मूर्तियों का निर्माण प्रति-स्वियों तथा बाद्य तो प्राचीन कर। नृत्य, संगीत और

भारतीय संस्कृति

गिनाने-मात्र से आज की संसार में नाय का संसार में नहीं है कि भारत के समय तक भारतीय तो नहीं है कि भारत के निम्नो महान उत्कर्ष और सामाजिक जीवन प्राकृतिक और सामाजिक

पार-दृष्टि, शिल्प-ज्ञान से है, जिसमें देवासुर-संघों में सौन्दर्य-मूर्ति संबंधजनीन सौन्दर्य-पारवत और बाल-पारवत हैं। सत्य-रहित निरपेक्ष सत्य (सत्य-के कचुड़ की दिया जाय, सत्यनिष्ठ, में विवेक)

के व्यक्तिगत पूर्वग्रहों के लिए गुंजाइश नहीं रहती, क्योंकि विवेच्य व और घटना के सभी पहलुओं और उनके अन्तःसंबंधों को उद्घाटित करने समग्र दृष्टि से देखना होता है। इस सत्यनिष्ठा और वस्तुन्मुखी दृष्टि के अभाव में अपने पूर्वग्रहों के अनियंत्रित बौद्धिक व्यायाम से हमारे आधुनिक विद्वानों ने भरतमुनि की रस-व्यवस्था तथा अन्य काव्य-सिद्धान्तों के साथ जैसी खींच-तान की है, उसका परिणाम यह हुआ है कि उन्होंने उनकी जीवन्त और स्थायी मूल्य रखनेवाली उद्भावनाओं को तो केवल आनुपंगिक महत्व दिया और युग-सापेक्ष वर्गीकरण और व्यवस्था को उनका मूलतत्त्व मानकर आज की परिस्थिति और साहित्य-कला-प्रयोगों पर पड़ित करने की कोशिश की, जिनके साथ उनकी कोई संगति नहीं है। इससे वे न तो प्राचीन काव्य-सिद्धान्तों का 'आधुनिकीकरण' ही कर सके और न उनका व्यावहारिक उपयोग ही। इन विद्वानों की कृपा से हमारे देश में प्राचीन काव्य-शास्त्र का अध्ययन-अध्यापन एक औपचारिक कर्तव्य बन गया है, जिसका शिक्षक या पाठक के सौन्दर्य-बोध की अभिवृद्धि से कोई नाता नहीं रहा, क्योंकि आधुनिक साहित्य और कला को समझने, परखने और उसका आस्वाद लेने में इस अध्ययन से कोई लाभ नहीं होता। साहित्य और कला की आधुनिक कृतियों की विचार-वस्तु और रूप-गठन को समझने और उसमें आनन्द लेने के लिए आलम्बन-उद्दीपन, भाव-विभाव-अनुभाव-गंधारीभाव, अलंकार, वक्रोक्ति, गुण, रीति, शब्द-शक्ति, आदि प्राचीन वर्गीकरणों की भाषा निष्प्राण, निष्प्रयोजन और असंगत हो गई है और पाठक को कला-समीक्षा के लिए एकदम नयी ही भाषा सीखनी पड़ती है।

अरस्तू के साहित्य-सिद्धान्तों की परम्परा से सौन्दर्य-बोध ग्रहण करके पाश्चात्य आलोचक केवल प्राचीन योरोपीय साहित्य ही नहीं बल्कि पाश्चात्य और पूर्वात्य, प्राचीन तथा आधुनिक—समग्र विश्व-साहित्य का मूल्यांकन करने में समर्थ हो सके, लेकिन हमारे भारतीय काव्य-शास्त्र में निष्प्राण विद्वान उसका आधार पर विश्व-साहित्य की महानगम इनिषा तो दूर, आधुनिक भारतीय साहित्यों की खोष्ट रचनाओं का भी मही मूल्यांकन नहीं

कर पाते। सब से मजेदार बात तो यह है कि वे शकुन्तला, रामायण, मेघदूत या उत्तररामचरित नाटक-जैसी महान प्राचीन कृतियों का भी सही मूल्यांकन प्रस्तुत करने में असमर्थ रहे हैं! प्राचीन काव्य-शास्त्र का अध्ययन-अध्यापन उनकी दृष्टि को शिल्प-कौशल तक ही सीमित कर देता है और रचनाओं के व्यापक अर्थ के नाम पर वे अपने धार्मिक अंधविश्वासों की भावुक अभिव्यक्ति को ही मूल्यांकन का पर्याय समझ लेते हैं। इसमें दोष प्राचीन आचार्यों का नहीं है, बल्कि उनके आधुनिक व्याख्याकारों और संकलनकर्ताओं का है। इधर मराठी के विद्वान आलोचक दि० के० वेडेकर^१ और कास्टर सुरेन्द्र भार्गवे^२ ने इस गड़बड़ी की ओर ध्यान बंटाय़ा है, लेकिन विश्वविद्यालयों का अध्यापक-वर्ग अभी तक लकीर का फकीर बना हुआ है। पुस्तक-बाजार में प्राचीन भारतीय काव्य-सिद्धान्तों का परिचय देनेवाले अध्यापकों के लिए ग्रन्थों की इन दिनों बाढ़-सी आ गयी है, लेकिन उनके अनुशीलन से पता चलता है कि जैसे इधर-उधर से जमा करके साहित्य और कला-संबंधी विभिन्न मतों के असंख्य, असंबद्ध उद्धरणों से 'अरबून या स्टेशनरी की दुकान सजायी गयी है। किसी वस्तुपरक अध्ययन और सोच का उनसे कहीं पता नहीं चलता।

प्राचीन भारतीय आलोचना किसी एक ही युग की देन नहीं है, बल्कि अनेक युगों में व्याप्त उनके विकास-क्रम की धारा ने लगभग दो हजार साल का विस्तार घेरा है। सूत्र-कालीन भरतमुनि के 'नाट्यशास्त्र' से लेकर सत्रहवीं शताब्दी में मुगल सम्राट् शाहजहाँ के दरबारी पंडितराज जगन्नाथ के 'रसगंगाधर' की रचना के बीच की दीर्घ अवधि में सैकड़ों विद्वानों और आचार्यों ने उसका विकास किया है। साहित्य-शास्त्र की

१. 'रेलिये 'आलोचना' के ३, ४ अंकों में प्रकाशित 'रस-सिद्धान्त का स्वरूप' निबंध।

२. 'रेलिये 'समालोचक' के जून, अगस्त और नवम्बर (१९५८) के अंकों में प्रकाशित 'भरतमुनि का रस-सिद्धान्त' निबंध।

इतनी दीर्घ और गूँथिगार परम्परा बिना की किसी भी प्राचीन भाषा अरबी, चीनी, यूनानी, फ़ारसी—में नहीं मिलती।^१ श्री नन्दु काजरीया ने अनेक परिणतियों में भरे और विभिन्न दृष्टिकोनों व साम्प्रदायिक भावों में अन्तर्गुम्फित काव्य-दर्शन के ऐतिहासिक विज्ञान-न को युगों में विभाजित किया है।^२ (१) भारतीय काव्य-शास्त्र के प्रारंभिक निर्माण का युग—उद्भव-काल में लेकर भरतमुनि के 'नाट्यशास्त्र' तक—जिसमें काव्य में संबद्ध वस्तुओं का व्यवस्थित नामकरण हुआ और काव्य के प्रधान-तत्त्व खोज लिए गये—रस-निदान के रूप में। (२) अन्वेषण और विदग्ध विवेचन का युग—जिसमें एक मुख्यवस्तु का काव्य दर्शन का आविर्भाव हुआ तथा रस या काव्य-मग्न के समस्त पक्षों पर विभिन्न

१. प्राचीन भारतीय (संस्कृत) साहित्य-शास्त्र की इस दीर्घ परम्परा के निर्माण का श्रेय बहुत-कुछ काश्मीरियों को है। काश्मीरी जाति संस्था में यूनानी जाति से छोटी है और संस्कृत कभी काश्मीरियों की मातृभाषा नहीं रही। भरतमुनि कहां के थे, यह अज्ञात है, लेकिन उनके बाद ईसा की छठी शताब्दी से स्यारहवीं शताब्दी के अंत तक भारतीय साहित्य-शास्त्र का विकास एक प्रकार से काश्मीर में ही हुआ। रस के अलावा उसके अन्यान्य सम्प्रदायों—अलंकार, ध्वनि, रीति, वक्रोक्ति, औचित्य—के सम्बन्ध में भी—भामह, आनन्दवर्धन, वामन, कुन्तक, क्षेमेन्द्र आदि काश्मीरी आचार्य ही थे। रस-सिद्धान्त के प्रमुख टीकाकार—उद्भट, लोल्लट, शंकर, भट्टनायक, भट्टतीर्थ, मातृगुप्ताचार्य और अभिनवगुप्त आदि भी काश्मीरी ही थे। ध्वनि-विवेककार महिमभट्ट और ध्वनि के माध्यम से संपूर्ण काव्य-शास्त्र का समन्वय करनेवाले आचार्य मम्मट भी काश्मीरी थे। उद्भट, छद्म, छद्मभट्ट, वय्यक, मुकुलभट्ट, वाग्भट्ट तथा वाग्भट्ट (द्वितीय) आदि अन्य अनेक महत्त्वपूर्ण साहित्य-चिन्तक भी काश्मीरी ही थे।

२. देखिए 'आलोचना' के ४ अंक में प्रकाशित 'भारतीय काव्य-शास्त्र का नवनिर्माण' निबंध।

दृष्टिकोणों से गवेषणा की गई। (३) काव्य-तत्त्व-चिन्तन का युग, जिसमें अनेक काव्य-संबंधी मत प्रवर्तित और प्रतिष्ठित हुए और उनके आधार पर अनेक काव्य-सम्प्रदायों की स्थापना हुई। (४) समन्वय युग—जो दसवीं-भारहवीं शताब्दी से लेकर सत्रहवीं शताब्दी तक चलता है जिसमें मम्मट द्वारा विभिन्न मतों को समन्वित करने का कार्य पंडितराज जगन्नाथ तक बराबर चलता रहा। इसके बाद विघटन और विकलन का युग और अंत में आधुनिक पुनरुत्थान और नवजागरण का युग, जो प्रस्तुत निबंध की सीमा से बाहर के हैं।

भारतीय साहित्य-शास्त्र के इतिहास-लेखन या नव-निर्माण (?) के लिए इस प्रकार का युग-निरूपण ऊपर से देखने में काफी आकर्षक और सारपूर्ण लगता है। लेकिन अगर अधिक अंतरंग दृष्टि से देखें तो यह कार्य दुःसाध्य ही नहीं है, बल्कि प्राचीन भारतीय आलोचना का परिचय देने-वाली असंख्य पुस्तकों में उसका 'बौ-बौ-का-मुरब्बा-जैसा' जो स्वरूप प्रकाशित किया जाता है, उससे अधिक व्यवस्थित परिचय विभिन्न युगों में बड़े-ऐसे इतिहास में भी नहीं प्रकट हो सकेगा। फर्क सिर्फ इतना होगा कि इस मुरब्बे को चार या छह युगों के लेखकों में मंडित अलग-अलग पेटिकाओं में बाँध करके विद्यार्थियों को परसा जायगा। उनके पल्ले फिर भी कुछ नहीं पड़ेगा। हमारे अलंकार-ग्रन्थों की विपुल राशि में व्यक्त विभिन्न मत-मतान्तरों और साहित्य-दृष्टियों, काव्य-लक्षणों, रस, रीति गुण, अलंकार, पद्य और औचित्य-संबंधी विवेचनों और सूक्ष्म वर्गीकरणों का व्यवस्थित ज्ञान प्रदान करने में प्रस्तावित इतिहास कोई मदद नहीं करेगा। इसलिए आवश्यकता इस बात की है कि इन विभिन्न साहित्य-सिद्धान्तों के प्रवर्तक आचार्यों के मन्तव्यों की सत्यनिष्ठापूर्वक समझने के लिए पहले तो उनको प्रवृत्तात्मक आधार पर दो वर्गों में बाँटा जाय और फिर काव्य के सौन्दर्य-सिद्धि (रूप) में संबंध रखनेवाले तथा उसके अर्थ (भाव-विचार-वस्तु और सौन्दर्यानुभूति) से संबंध रखनेवाले इन दोनों वर्गों के साहित्य-सिद्धान्तों का समग्र-रूप से अलग-अलग अध्ययन करके उनकी स्थापनाओं .

में जो देश-काल गोप्य गरव (शार्ङ्गनिष्ठ-सामाजिक विचार-मूल : एकांगी पूर्वग्रह आदि) हैं, उनके साथ अन्तर्मुखित साहित्य और कला-में उन उपस्थितियों और विचार-मूलों को अलग किया जाय जो देश-का निरोध है, जो काव्य और कला-निर्मिति या उसके प्रेरण-व्यापार मार्गजनीन और मार्गशीर्ष तत्त्वों का निरूपण करने हैं, अर्थात् कि सामान्य सौन्दर्य-नियमों को उद्भावना हुई है। भारतीय काव्य-शास्त्र परम्परा को हम व्यापक रूप में उपयोगितावादी और रीतिवादी ही धारा में बाँट सकते हैं।^१ उपयोगितावादी धारा के अन्तर्गत हम रस, ध्वनि और

१. मैंने अपने निबंध 'आलोचना के मान' (पृष्ठ ३३) में प्रकृति जीवन और साथ ही इन्द्रियमय अस्तित्व का परिणाम बताते हुए लिखा था कि "साहित्य के इतिहास के परिप्रेक्ष्य में देखें तो हम सारे साहित्य को दो परस्पर-विरोधी—यथार्थवाद (रीतिवाद) और स्वच्छन्दतावाद (रोमान्टिसिज्म) की धाराओं में बाँट सकते हैं।... व्यापक अर्थ में यथार्थवाद और स्वच्छन्दतावाद की धाराएं मानव-चेतना की उस 'द्वि-रूपता' को सूचना देती हैं, जिसे मनोवैज्ञानिकों ने बहिर्मुखी और अन्तर्मुखी प्रवृत्तियों के नाम से अभिहित किया है।... ये दोनों दृष्टियाँ मनुष्य की एक ही अनुभूति-प्रवण चेतना की परस्पर-पूरक स्थितियाँ हैं।..." मैंने फिर (पृष्ठ ३७-८) आलोचना के इतिहास पर इसी विचार को लागू करते हुए लिखा कि "... मूलतः उनकी (आलोचकों की) रसग्राही चेतना भी तो उनकी अपनी अन्तर्मुखी या बहिर्मुखी प्रवृत्तियों से ही नियंत्रित होती है। इसलिए आलोचना में आरंभ से ही उपयोगितावाद और रीतिवाद (रूपवाद) की धाराएं रही हैं। साहित्य के जितने भी बाद और सिद्धान्त हैं, सूक्ष्म भेदों के बावजूद इन्हीं दोनों में ॥ किसी एक वर्ग के अन्तर्गत आते हैं। उपयोगितावादी सिद्धान्त साहित्य के सामाजिक-आध्यात्मिक प्रयोजन और उसकी विषय-वस्तु पर अधिक जोर देते आये हैं; रीतिवादी (रूपवादी) सिद्धान्त साहित्य के बाह्य सौन्दर्य-पक्ष और रूप-तत्त्व पर अधिक जोर देते आये हैं।...

बोधित्य के काव्य-सिद्धान्तों को रख सकते हैं और रीतिवादी धारा के अन्तर्गत अलंकार, रीति और वक्त्रोक्ति के सिद्धान्त आते हैं। हम पहले

साहित्य-तत्त्व को समझने की ये दोनों दृष्टियाँ एकांगी हैं, किन्तु व्यापक अर्थ में एक-दूसरे को पूरक भी हैं।”

इस सम्झे उद्धरण का अभिप्राय केवल इतना है कि भारतीय साहित्य-शास्त्र में इन दोनों परस्पर-विरोधी प्रवृत्तियों के फलस्वरूप जो मुख्य छे सिद्धान्त इस दोष ऐतिहासिक परम्परा में विकसित हुए हैं, उनमें से तीन (रस, ध्वनि और बोधित्य) व्यापक अर्थ में उपयोगितावादी सिद्धान्त हैं, और साहित्य के सामाजिक-आध्यात्मिक प्रयोजन और उसके अर्थ (भाव-विचार-वस्तु) पर अधिक जोर देते हैं, और बाकी तीन (अलंकार, रीति और वक्त्रोक्ति) सिद्धान्त व्यापक अर्थ में रीतिवादी हैं और शब्द-प्रयोग और रूप-सदृश पर अधिक जोर देते हैं। इसलिए समग्र भारतीय साहित्य-शास्त्र को इन दो बड़े वर्गों में बाँटकर अध्ययन करना और उनके अन्तःसंबंधों को उद्घाटित करते हुए उनकी स्वाधीन उपलब्धियों का निर्देश करना सर्वथा संभव है। भारतीय काव्य-शास्त्र की भाषा में हम उन्हें वर्णनावादी और चर्चनावारी सिद्धान्त भी धुकार सकते हैं या आचार्यों कुत्तक के अनुसार उन्हें अलंकार और अलंकार्य के सम्प्रदाय कह सकते हैं। कहा जा सकता है कि “अलंकार्य के सम्प्रदाय आचार्यों की अन्तर्मुखी विवेचना ॥ परिणाम हैं और अलंकार के सम्प्रदाय बहिर्मुखी विवेचना के।” श्री शंकरदेव शिवतरे ने अपने एक निबंध में उन कारणों और कार्यों की व्याख्या करते हुए, जिनके आधार पर दोनों प्रकार के सम्प्रदाय एक-दूसरे ॥ भिन्न हैं और उनकी मान्यताओं से जो परिणाम निकलते हैं, कुछ दिलचस्प तथ्यों को बड़े ध्यान-स्थित रूप में प्रस्तुत किया है। रस-सिद्धान्त में रस साध्य है, बाकी सब-कुछ साधन, यानी रस अलंकार्य और बाकी सभी कुछ अलंकार। ध्वनि-सम्प्रदाय ने रस के साथ वस्तु और अलंकार की व्यंग्यता भी स्वीकार की और पर-बनी रसाचार्यों ने ध्वनि के इस व्यंग्यप्रयी अलंकार्य को अरम-स्थानीय

उपयोगितावादी साहित्य-सिद्धान्तों और सम्प्रदायों का विवेचन करेंगे, फिर रीतिवादी सिद्धान्तों और सम्प्रदायों का। इस विवेचन में समग्र रूप से

मानकर रस-सम्प्रदाय के अन्तर्गत स्वीकार कर लिया। औचित्य को अलंकार्य माननेवाले सोमेन्द्र ने सिद्ध-रस के उत्कर्ष के लिए औचित्य की अनिवार्यता पर धोर देकर अप्रत्यक्ष रूप से रस को ही अलंकार्य सिद्ध किया। इसके विपरीत शुद्धालंकार, रीति (गुण) और वञ्चोक्ति-सम्प्रदाय अलंकार-धर्म में आते हैं। शुद्धालंकार-सम्प्रदाय अलंकार के बिना काव्य की सत्ता नहीं मानता, रीति और गुण-सम्प्रदाय शब्दार्थ को काव्य-शरीर और गुण-विशिष्ट पद-रचना को काव्य की आत्मा मानता है; वञ्चोक्ति-सम्प्रदाय में शब्दार्थ काव्य का शरीर और वञ्चोक्ति उसका जीवितम् (आत्मा) है, फिर भी साहित्य के विवेचन में इस दृष्टि-भेद से कोई विशेष फ़र्क नहीं पड़ता। एक ही पद्य को अपनी-अपनी दृष्टि से सभी सराहते हैं, कोई रसपूर्णता के लिए, कोई ध्वन्यार्थ के लिए, कोई औचित्य के लिए, कोई अलंकार-संग्रह के लिए, कोई माधुर्य, भोज और प्रसाद (कान्ति, दीप्ति और ध्याप्ति) गुणों से संपन्न विशिष्ट पद-रचना के लिए तो कोई वञ्चोक्ति-कमत्कार के लिए। लेकिन इस परिणाम में स्थूल समानता ही है। मेघदूत या शकुन्तला को भिन्न-भिन्न दृष्टियों से भेद्य कृतियाँ साधित कर लेने का यह तात्पर्य नहीं कि इन दृष्टिकोणों से उत्पन्न माध्यताओं में भी कोई आन्तरिक संगति या साम्य है। अलंकार और अलंकार्य के इन विरोधी सम्प्रदायों की कार्य-व्याख्या करते हुए शंकरदेव जिवतरे ने इस तथ्य का उद्घाटन किया है कि दोनों धर्म के सभी सम्प्रदायों का “ग्रन्थान-विन्दु एक है। अर्थात् सभी ग्रन्थार्थ ॥ यात्रा आरंभ करते हैं। पर विधान्ति-विन्दु सब का एक ही नहीं है। अलंकार के तीनों सम्प्रदाय शब्दार्थ से चमत्ते हैं और रसभाषादि ॥ चरित्र करके द्विद ग्रन्थार्थ की ओर ही लौट आते हैं। . . . विन्दु अलंकार्य के तीनों सम्प्रदाय चमत्ते जो शब्दार्थ से ही ॥ पर पुनः शब्दार्थ की ओर नहीं लौटते; वे आते रसभाषादि में विधान्ति हो आते हैं।”

बाल-यमानुसार इनिवृत्त तो नहीं मिलेगा, लेकिन विभिन्न साहित्य-सिद्धान्तों और उनके ऐतिहासिक विकास को समझने में आसानी होगी, और इस प्रकार हम भारतीय आलोचना की उपलब्धियों का व्यापक रूप में मूल्यांकन कर सकेंगे।

भारतीय काव्य-शास्त्र की दोनों विरोधी धाराओं को अलंकार और अलंकार्य के नाम से अभिहित न करके हम उन्हें उपयोगितावाद और रीतिवाद की धाराएं ही कहेंगे। संभव है कि रस, ध्वनि और औचित्य के सिद्धान्तों को 'उपयोगितावादी' पुकारने में कुछ चिद्धान्तों की आपत्ति हो। उपयोगितावाद में ~~संभव~~ लौकिकता और भौतिकवाद की ध्वनि उनकी मिलेगी। लेकिन रस, ध्वनि और औचित्य के प्रवर्तकों ने अपनी भाववादी (idealist) दार्शनिक आग्यताओं के आवजुद साहित्य के सामाजिक-नैतिक और ज्ञानात्मक प्रयोजन को व्यक्ति-भावक की आनन्दस्वरूप रसानुभूति से कभी अलग करके नहीं देखा, बल्कि उन्होंने साहित्य के इन तीनों मूल्यों को समन्वित रूप में सामने रखा। रसानुभूति उनके निकट प्रेयण की एक व्यापक प्रक्रिया है, जो आनन्द की अनुभूति के साथ अकित धराधर जगत से अनुप्य (भावक) के समन्वित संबंध को व्यक्त करती है, और उसके सत्य-ज्ञान को भी बढ़ाती है। हमारे यहाँ रसानुभूति को एक घोर व्यक्तिवादी पाठक या दर्शक की ऐसी आत्म-रूपि नहीं माना गया, जो उसकी अ-सामाजिक (या मानवहोही) प्रवृत्तियों को परितोष प्रदान करती हो। रसानुभूति का माध्यम वैयक्तिक है, किन्तु उससे प्राप्त आनन्द का स्वरूप सामाजिक है। इसी लिए हमारे यहाँ रसिक को 'सहृदय' या 'सामाजिक' पुकारने की प्रथा थी। यहाँ पर यह भी दृष्ट्य है कि उपयोगितावाद का साहित्य की वषार्पवादी और दर्शन की अ-भाववादी (भौतिकवादी) धाराओं से सीधा समीकरण कर देना संकीर्णता और घात्रिकता का परिचय देना होगा। रस, ध्वनि और औचित्य की दृष्टियों की पृष्ठभूमि सांख्य और शैव-मत-जैसे भाववादी दर्शन

प्रकट होते हैं, उसी प्रकार नाट्य-प्रयोग द्वारा (कला-निर्मिति से) काव्यार्पण-गत नाट्य-रस (शृंगार, रौद्र, वीर, वीमत्स और क्रमशः उनके सहचर हास्य, करुण, अद्भुत, वीमत्स) अव्यक्त और बीज-रूप अवस्था में से प्रकट होकर साकार और मूर्त बनते हैं, यानी सर्वप्रत्ययकारी रूप में परिणत हो जाते हैं। इस प्रश्न के उत्तर में कि रस से भाव पैदा होते हैं या भाव से रस, भरतमुनि ने कहा है कि "भावों से रसों की निष्पत्ति दीखती है, रसों से भावों की नहीं।" मतलब यह कि नाट्य-प्रयोग (कला-कृति) में अन्य भावों के मंयोग से स्थायी भावों की जो यह सर्वप्रत्ययकारी मूर्त कलात्मक परिणति होती है, उसे ही रस ने रस की संज्ञा दी है। इस प्रसंग में भरतमुनि ने कहा भी है कि "रस भावहीन नहीं होता, भाव रसहीन नहीं हुआ करता। अभिनय में उसकी परस्पर-सिद्धि होती है। व्यञ्जन और औपधि का संयोग जैसे अन्न को सुखादु बना देना है, भाव और रस भी वैसे ही एक दूसरे को भाषित करते हैं।" (नाट्यशास्त्र ६।३६।३७) इस परस्परिता का सीधा-सादा अर्थ यह है कि नाट्य (या कला-कृति) में कवि के जिन आन्तरिक भावों और मन्तव्यों की साकार, सर्वप्रत्ययकारी रस-रूप में परिणति होती है, वह रस आस्वाद्य होने के कारण प्रेक्षक (या पाठक) के मन में भी उन भावों की आश्रय कर देते हैं। रस की व्याख्या करने हुए भरतमुनि ने कहा कि "रस के बिना किसी भी अर्थ का प्रवर्तन नहीं होता। विभाव, अनुभाव और व्यभिचारीभाव, इन तीनों के संयोग में रस निष्पन्न होता है।" यह प्रसिद्ध सूत्र रस-सिद्धान्त का मूलाधार है। विभाव, अनुभाव और व्यभिचारीभाव, इन तीन नाट्य-घटकों के मंयोग से ही रस की निष्पत्ति होती है, इतना तो स्पष्ट है। लेकिन 'मंयोग' से भरतमुनि का क्या तात्पर्य था, यह संयोग क्या और कौसी प्रक्रिया है और इससे भी अधिक रस की 'निष्पत्ति' से क्या मतलब है? रस की निष्पत्ति किन्तु होती है? विभावदि (नटों) में, नाट्य में, या प्रेक्षकों में? संयोग और निष्पत्ति इन दो गूढ़ धारों में छिपे भरतमुनि के शास्त्रिक अभिप्राय की ऊहापोह में रस-सम्प्रदाय ॥ परवर्ती भत्तावें

हैं—रोमांच, स्वरभेद, कम्प, स्तम्भ, स्वेद, विवर्ण्य, अधु, प्रलय। लोकदर्मी मनःस्थितियों से इनमें समानता अवश्य है, लेकिन ये सारे भाव नाट्य-धर्मी हैं, अतः नाट्य में ही प्रभावी होते हैं। विभाव (वाणी, अंग, सत्व, अभिनय जिनमें भावित होने हैं, जो काव्यार्थ को सर्वप्रत्ययकारी रूप में परिणत करने में कारण, निमित्त या हेतु होते हैं, अर्थात् अभिनेतादि), अनुभाव (वाणी, अंग, सत्व द्वारा सम्पादित, नानाधर्मों से निष्पन्न अभिनय को अनुभावित करनेवाले रोमांच, कम्प आदि सात्विक भाव) तथा व्यभिचारी या संवारीभाव (वाणी अंग और सत्व द्वारा सम्पादित शारीरिक, ज्ञानात्मक तथा भावनात्मक कार्य-व्यापार) इनके संयोग (मिश्रण) से रस प्रकट होते हैं, यानी यह कीमिया होती है, जो नाट्य-वस्तु को सर्वप्रत्ययकारी या आधुनिक भाषा में कहें तो 'मूवं कला-मृष्टि' बना देती है। यह रस-सृष्टि (या कला-सृष्टि) साध्य-सृष्टि के समानान्तर होती है। इस प्रकार भरत-मुनि का 'नाट्य शास्त्र' मूलतः कला-निर्मिति की प्रक्रिया का स्वरूप निरूपित करनेवाला शास्त्र है।

आलोचना कला-कृति की ही होती है, लेकिन कला-कृति क्या चीज है, कला-निर्मिति कैसे होती है, ये प्रश्न आलोचना के बुनियादी प्रश्न हैं। नाट्य-स्वरूप को विवाद करने के माध्यम में भरत ने ऐसे सार्वभौम सौन्दर्य-नियमों की उद्भावना की जो अन्य कला-माध्यमों पर भी अवान्तर से लागू होते हैं। उदाहरण के लिए उन्होंने नाट्य में द्वन्द्व-मूलक आठ ही रस माने, क्योंकि जो आठ स्थायीभाव आठ रसों के आश्रय हैं, उनमें प्राचीन युगों का वैदामुर-द्वन्द्व स्थित है, लेकिन पर्याय में सन् और असत्, प्रगति और प्रतिनिधता, नये और पुराने का सघर्ष न केवल त्रिकालवर्ती है, बल्कि सभी कलाओं में बहु-युग-युगान्तर में प्रतिबिम्बित होता आया है और होता रहेगा—इसलिए यह आठ रस और उनकी उदात्त करनेवाले आठ स्थायीभाव भी केवल नाट्य-मृष्टि में ही नहीं, बल्कि किसी भी प्रकार की कला-मृष्टि के साध्य और साधन बने रहेंगे, चाहे अब नाट्य या कला का विषय सामान्य-पुणी, व्यक्ति-निर्गन्ध न होकर व्यक्ति-भन के विचारों की ही अभिव्यक्ति

राशियों तक लगे रहे और अपने विभिन्न दार्शनिक दृष्टिकोणों से इन शब्दों की व्याख्या करते रहे। अधिकतर शरवर्गी भाषाओं ने 'निष्पत्ति का अर्थ नाट्य की देशवर प्रेक्षक के मन में होनेवाली रगानुभूति ही लगाया और इस संबंध में उत्पत्तिवाद, अनुमितिवाद, भुक्तिवाद, अभि-व्यक्तिवाद आदि अनेक मत प्रतिपादित हुए और रगानुभूति के स्वरूप और उसकी प्रक्रिया की गंभीर, वैज्ञानिक छानबीन की गई।

भरतमुनि के अनुसार वाणी, अंग और सत्व (मन वा तन्मय हुआ, अधिभूत रूप) से सम्पादित अभिनय 'लोक स्वभावोत्पत्त' अर्थात् लोक-स्वभाव का अनुकरण तो करता है, किन्तु होता नाट्य-युग्मी है। और इस अभिनय से रस की निष्पत्ति विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी के संयोग का ही परिणाम है। भाव का अर्थ भरतमुनि के यहाँ साधारण लोकधर्मी मनोविकार (emotions) नहीं है, बल्कि वाणी, अंग, सत्व से मिले हुए काव्यार्थों को भावित करनेवाले कारण-साधन ही उनके अनुसार भाव हैं। इस प्रकार भाव कार्य-प्रवृत्त होनेवाली वस्तु की अंगभूत शक्ति हैं। शक्ति-स्वरूप होने के कारण ये किसी अन्य प्रभावी शक्ति के परिणाम नहीं होते, बल्कि स्वयं प्रभावी होने के कारण काव्यार्थों को भावित करके शक्तिशाली बनाते हैं। भरतमुनि ने भावों की संख्या उनकास बताया है—आठ रसों के आठ स्थायीभाव (आदि से अंत तक साथ रहनेवाले) हैं—(शृंगार का) रति, (हास्य का) हास, (करुण का) शोक, (रोद्र का) क्रोध, (वीर का) उत्साह, (भयानक का) भय, (वीभत्स का) जुगुप्सा, (अद्भुत का) विस्मय। इनके अतिरिक्त तीसरीस व्यभिचारी भाव हैं—(१) त्रिनेत्रौदह पारौरिक अवस्थाओं के समानान्तर हैं—मरण, व्याधि, ग्लानि, श्रम, आलस्य, निद्रा, स्वप्न, अपस्मार, उन्माद, मद, मोह, जड़ता, चपलता; (२) तीन ज्ञानात्मक मनोवस्थाओं के समानान्तर हैं—स्मृति, मति और वितर्क और (३) सोलह भावनात्मक मनोवस्थाओं के समानान्तर हैं—हर्ष, अमर्ष, घृति, उग्रता, आवेग, विषाद, निर्वेद, औत्सुक्य, चिन्ता, संकट, अमूया, प्रास, गर्व, दैन्य, अवहित्य और शीड़ा। बाकी आठ सात्विक भाव

है—रोमाञ्च, स्वरभेद, वम्प, स्तम्भ, स्वेद, विवर्ण्य, अयु, प्रलय । लोचनधर्मों मनःस्थितियों से इनमें समानता अवश्य है, लेकिन ये सारे भाव नाट्य-धर्मी हैं, अतः नाट्य में ही प्रभावी होते हैं । विभाव (वाणी, अंग, सत्त्व, अभिनय जिनसे भावित होते हैं, जो कव्यार्थ को सर्वप्रत्ययकारी रूप में परिणत करने में कारण, निमित्त या हेतु होते हैं, अर्थात् अभिनेतादि), अनुभाव (वाणी, अंग, सत्त्व द्वारा सम्पादित, नानाधर्मों से निष्पन्न अभिनय को अनुभावित करनेवाले रोमाञ्च, वम्प आदि सात्त्विक भाव) तथा व्यभिचारी या र्मचारीभाव (वाणी अंग और सत्त्व द्वारा सम्पादित पारीरिक, मानात्मक तथा भावनारत्मक कार्य-व्यापार) इनके संयोग (मिश्रण) से रस प्रकट होते हैं, यानी वह क्रीमिया होती है, जो नाट्य-वस्तु को सर्वप्रत्ययकारी या प्राधुनिक भाषा में कहें तो 'मूल कला-सृष्टि' बना देती है । यह रस-सृष्टि (या कला-सृष्टि) सत्य-सृष्टि के समानान्तर होती है । इस प्रकार भरत-मुनि का 'नाट्य शास्त्र' मूलतः कला-निर्मिति की प्रक्रिया का स्वरूप निरूपित करनेवाला शास्त्र है ।

आलोचना कला-वृत्ति की ही होती है, लेकिन कला-वृत्ति क्या चीज है, कला-निर्मिति कैसे होती है, ये प्रश्न आलोचना के बुनियादी प्रश्न हैं । नाट्य-स्वरूप को विशद करने के माध्यम में भरत ने ऐसे सार्वभौम सौन्दर्य-नियमों की उद्भावना की जो अन्य कला-माध्यमों पर भी अवान्तर से लागू होते हैं । उदाहरण के लिए, उन्होंने नाट्य में द्वन्द्व-मूलक आठ ही रस माने, क्योंकि जो आठ रसायीभाव आठ रसों के आधार हैं, उनमें प्राचीन युगों का देवानुरञ्जित स्थित है, लेकिन पर्याय में सन् और असत्, प्रगति और प्रतिप्रिया, नये और पुराने का मध्यम न केवल त्रिजालधर्मी है, बल्कि सभी कलाओं में यह युग-युगान्तर में प्रतिबिम्बित होना आया है और होता रहेगा—इसलिए यह आठ रस और उनको उत्पन्न करनेवाले आठ रसायीभाव भी केवल नाट्य-सृष्टि में ही नहीं, बल्कि किसी भी प्रकार की कला-सृष्टि के साध्य और साधन बने रहेंगे, चाहे अब नाट्य या कला का विषय सामान्य-गुणी, व्यक्ति-निरपेक्ष न होकर व्यक्ति-मन के विचारों को ही अभिव्यक्ति

देने तक सीमित हो गया हो, क्योंकि इन प्रवृत्तियों का दृष्ट मनुष्य के अन्तः
 बाह्य समग्र जीवन में व्याप्त है। इसलिए जो कहते हैं कि भारतीय क
 (नाट्य) में युद्ध या संघर्ष को प्रमुखता नहीं दी गई, वे भूल जाते हैं।
 देवासुर-कथा में युद्ध या संघर्ष केवल प्रेरक शक्ति ही नहीं है, बल्कि र
 सृष्टि (कला-निर्मिति) का एक अनिवार्य, 'प्राणभूत' तत्त्व भी है। इ
 आठ रसों में भी भरतमुनि ने चारको ही मुख्य माना—शृंगार और उत्प
 विरोधी रौद्र; वीर और उसका विरोधी वीभत्स। समग्र जीवन का संघ
 मनुष्य की इन परस्पर-विरोधी प्रवृत्तियों में प्रतिबिम्बित होता है। इन
 चार रस और उत्पन्न होते हैं, जो इनके सहचर हैं, यानी इन मूल-रसों के
 उत्कर्ष में सहायक होते हैं। इस प्रकार रस-संख्या का आधार जीवन की
 द्वन्द्वमूलकता है। इसी तरह 'विभाव, अनुभाव, व्यभिचारीभाव के संयोग
 से रस की निष्पत्ति होती है', इस सूत्र में भी कला-निर्मिति का एक सार्वभौम
 नियम अनुलक्षित है। प्रश्न है कि काव्याचार्यों में (नाट्य-कथा के विषयों में)
 बीज-रूप अव्यक्त रस कैसे व्यक्त हो, कैसे सर्वप्रत्ययकारी, साकार रूप
 धारण करें? भरत ने अपने सूत्र में विभाव-अनुभाव-व्यभिचारी के संयोग
 से पटित होनेवाली कीमिया का निर्देश दिया है। भरतमुनि के अनुसार
 यह कीमिया कैसे सम्पन्न होती है, इसका विवरण दि० के० बेंड्रेकर ने इस
 प्रकार दिया है—नाट्य में "इन काव्याचार्यों के रस-बीजों को व्यञ्जित करने की
 प्रक्रिया शुरू होती है। इस प्रयोग में विभाव, अनुभाव, अभिनय आदि से
 रति, हास्य, क्रोध, ग्लानि, मरण, श्मश्रु, रोमांच आदि 'भाव'-संज्ञा
 'तत्त्व' निर्माण होते हैं। काव्याचार्यों के ये 'भाव' शक्ति-रूप होने के कारण
 नाट्य में एक शक्ति संचारित होती है। इस शक्ति का संचार होने द्वारा,
 अन्य सब भावों में से शक्ति इकट्ठी होती जाती है और वह शक्ति
 'स्वाधीभावा' की शक्ति में केन्द्रित होती है। यह शक्ति केन्द्रित होने-
 होने अन्त में एक कीमिया होती है। वह यों ही कि शक्ति-रूप स्वाधी-
 भावों को समग्र प्राप्त होता है और अब तक काव्याचार्यों में अव्यक्त रहे
 हुए नाट्य-रस नाट्य के द्वारा से एकदम व्यक्त हो जाते हैं। लक्ष्मी

मे सुप्त अग्नि को लकड़ी की ओसली में दूसरी लकड़ी की मर्यानी धुमाने से व्यक्त किया जा सकता है, ऐसा प्राचीन काल में मानते थे और यज्ञ-क्रिया के लिए ऐसी सिद्ध अग्नि ही काम में लाते थे। यानी लकड़ी में अव्यक्त अग्नि रहती है, यह बात प्रत्यक्ष प्रयोग से सिद्ध हो जाने-जैसी उन्हें लगती थी। उसी तरह से नाट्य-रस की अभिव्यञ्जना की बात है।

“काव्यार्थ में पहले सिद्ध चेहरा रंगे हुए नट होते हैं, परन्तु उनके अभि-नयादि से उनके आस-पास ‘भाव’ उत्पन्न होते हैं और अन्त में तो काव्यार्थ का आरंभिक रूप बदलकर शृंगारादि रसों का मूर्तिमान रूप ही काव्यार्थ है, ऐसा अनुभव होता है। यानी जो आरंभ में मामूली अभिनेता रंगमंच पर जाता है, वही नाट्य के अन्त में राम या राजा हो जाता है। यानी उत्साह, क्रोध इत्यादि भावों का इतना परिपोषण नाट्य में होता है कि उत्साह का आधय-स्थान, नाट्य-धर्मी राम धीर-रम की जीवन्त मूर्ति बन जाता है। लकड़ी में सुप्त अग्नि मंचन-प्रयोग से व्यक्त होता है और उस लकड़ी को ही व्याप्त कर लेता है। यह उपमा भरत ने नाट्य की दी है। यह जितनी मार्थक है, यह आज सहज समझ में आती है। क्योंकि काव्यार्थों में सुप्त नाट्य-रस नाट्य-प्रयोग से भाव-व्यक्ति रूप होते हैं और रस-रूप बनकर काव्यार्थ को यानी, पर्याय में नाट्य-शरीर को ही व्याप्त कर लेते हैं। ऐसा यह रस-निष्पत्ति का सिद्धान्त है।” यह सहज ही अनुमेय है कि भाषा, माध्यम और सिल्प के अन्तर्गत में अनेक घटकों के संयोग द्वारा कला-निर्गति की प्रक्रिया सम्पन्न होने का यह सिद्धान्त अन्य ललित कलाओं पर भी लागू होता है। चाहे नाट्य की तरह उसकी संयोजना देव-नाल-अन्विज विस्तार में होनी हो, चाहे संगीत की तरह केवल काल-विस्तार में या मन्त्र और चित्र

१. देखिए ‘मालोचना’, ४ अंक में दि० के० बेंद्रेकर का निबंध—‘रस-सिद्धान्त का स्वरूप’, पृष्ठ ८५।

की तरह केवल देश-विस्तार में। उनकी कलात्मक परिणति या निर्मिति एक संयोग—प्रक्रिया, क्रिया का ही परिणाम होती है—रस या रस-सृष्टि का परिणाम।

यह 'कार्य का अनुकरण' वाले अरस्तू के सिद्धान्त से अधिक संरिप्ट और व्यापक सिद्धान्त है, क्योंकि इसके अनुसार विभिन्न तथा विरोधी रसों के पोषक नाट्य-धर्मी पदार्थों (या कला-धर्मी पदार्थों) की द्वयात्मक अन्विति से ही कला-सृष्टि की व्यवधारणा की गई है। इसके अलावा भरत-मुनि ने विभिन्न भावों का रस में विनियोग समझाते हुए स्पष्ट निर्देश किया है कि "जो ये विविध अभिनयों में आश्रित सात्विक भाव हुआ करते हैं, नाटकों के प्रयोक्तागण उनका सब रसों में प्रयोग करें। कोई भी काव्य प्रयोग में एक रसवाला नहीं हो सकता, चाहे भाव हो, या रस हो, प्रकृति या वृत्ति भी हो। सभी समवेत रसों में जिसका रूप अधिक रहा हो, उस रस को स्थायी समझो, दोष रसों को व्यभिचारी। . . . विचित्रता विरहित नहीं देती, विचित्र वस्तु दुर्लभ हुआ करती है। विचित्र वस्तुओं का विमर्द (मिश्रण) यदि प्रयत्न से प्रयुक्त हो तो मनोरंजक होता है।" इस वस्तु में यह अर्थ भी निकाला जा सकता है कि हर कला-वृत्ति अनेक अर्थों, अनेक रसों और अनेक भावों को व्यक्त करनेवाली एक संरिप्ट इकाई होती है, सभी वह सत्य-सृष्टि के समानान्तर बननी है।

भरतमुनि का 'नाट्यशास्त्र' मुख्यतः नाट्य-प्रयोग में रसों की सृष्टि यात्री कला-निर्मिति की प्रक्रिया से ही संबंध रखता है। इस प्रक्रिया में जब शक्ति-रूप 'भाव' निर्मित होने लगते हैं उस समय कवि, नट और प्रेक्षक में ईत नहीं रह जाता, वे एकत्व प्राप्त कर लेते हैं, भरतमुनि का कुछ ऐसा विचार है, क्योंकि इस एकत्व से मिश्र नाट्य में उनके समय सरोर को ध्याने-वाला समोदभव होता है। अतः प्रेक्षक की नाट्य में प्रयत्न सत्ता नहीं रहती। 'भावों' में अग्नि की तरह अनुपवेन करने की शक्ति है, इसलिए प्रेक्षक भी नाट्य-सरोर को व्याप्तेवाले रस का आस्वाद करने हैं। नाट्य में रस-निर्णय हो जाने पर आस्वाद की प्रक्रिया आरंभ होती है—भरतमुनि की

दृष्टि में वह रस-निर्मिति की प्रक्रिया से भिन्न है। रसाम्बाद की प्रक्रिया का संबंध केवल सामाजिक से है। भरतमुनि ने अन्य श्रुतियों के प्रश्न के उत्तर में कि 'यह दुःख क्या पदार्थ है?' कहा कि "रस आस्वाद्य पदार्थ है" (आस्वाद्यत्वात्)। फिर इस प्रश्न के उत्तर में कि 'रस का आस्वाद कैसे किया जाता है?' उन्होंने कहा कि "जैसे सहृदय लोग भाति-भाति के व्यंजनों से पके हुए अन्न को खाते हुए रसों का स्वाद प्राप्त करते हैं और प्रसन्न भी होते हैं, वैसे ही दर्शक लोग नाट्य भावों के अभिनय (नाट्य) से व्यंजित तथा वाणी, अंग और मत्व से मिले हुए स्थायीभावों का (मन से) आस्वाद प्राप्त करते हैं।" इस प्रकार भरतमुनि ने आस्वाद और आस्वाद्यत्व में भेद किया। रस वे जिनका आस्वाद किया जा सकता है। रस आनन्द नहीं है, क्योंकि आनन्द आस्वाद के बाद की अवस्था है। भरत मुनि के इस सूत्र से कि "रस के बिना अर्थ को प्रवर्तित नहीं किया जा सकता" स्पष्ट है कि उनकी दृष्टि में कला-निर्मिति का सामान्य उद्देश्य अर्थ (कवि के मन का विषय=नाट्य-वस्तु) का प्रवर्तन करना (प्रेक्षक के मन का विषय बनाना ही था, जो कि रस के बिना नाट्य में संभव नहीं है, जिस तरह काव्य में दृश्य और चित्र में रूप के बिना अर्थ का प्रवर्तन संभव नहीं है। विविध कलाओं के ये विविध अर्थ-प्रवर्तनकारी पदार्थ सामाजिक के लिए मन से आस्वाद्य होते हैं। भरतमुनि ने 'नाट्य-कला की निर्माणा' 'निर्मिति का स्वल्प' और 'स्थायी भावों का आस्वाद', इस व्यवस्थात्मक योजना में 'रस' की निष्पत्ति का संबंध केवल दूसरी अवस्था में ही माना है, तीसरी आस्वाद करने की अवस्था से नहीं माना। उनके निश्चय आस्वाद केवल अर्थ-प्रवर्तन की प्रक्रिया है, जो दर्शक में होनी है। अर्थ-प्रवर्तन होने पर (रसास्वाद कर लेने पर) दर्शक 'प्रसन्न भी होते हैं', भरतमुनि की यह मान्यता है। यह प्रसन्नता या आनन्द रसाम्बाद या अर्थ-प्रवर्तन का अनिवार्य परिणाम या सहचर हो सकता है, किन्तु भरतमुनि की व्यवस्थात्मक नाट्य-कला में वह उभरा पर्याय या स्थानापन्न नहीं है। अस्तु ने दर्शक में 'शान और वरुणा' की भावनाओं के 'विरचन' (catharsis) की

जो बाध नहीं है, वह भी रस-सृष्टि या अर्थ-प्रवर्तन के बाद की अवस्था है उगता परिणाम या सहचर है।

भग्नमुनि के बाद ही, नाट्य-शास्त्र के भाष्यकारों ने कला-निर्मिति की गमग्या को आनुवंशिक मानकर और उसके बाद की रसास्वाद की प्रक्रिया और रस आस्वाद से प्राप्त होनेवाले परिणाम 'आनन्द' की छान-बीन शुरू कर दी। भावक में रसास्वाद की प्रक्रिया और उसके उत्पन्न आनन्द के स्वरूप की दार्शनिक और मनोवैज्ञानिक गवेषणा आरंभ हुई। आचार्य अभिनवगुप्त (दशवीं शती) ने रस को आस्वाद-रूप मान करके रस-विद्वान् को आनन्द या आस्वाद का विद्वान् बना दिया और इस प्रकार रस का मूल अर्थ ही बदल गया। उनके पश्चात् मम्मट (ग्यारहवीं शती) और विरचनाय (चौदहवीं शती) ने भी इस मत की पुष्टि की। उदाहरण के लिए विरचनाय का यह मत कि 'वाक्यं रसात्मकं वाक्यं' (रसात्मक वाक्य ही वाक्य है) में पाठक या श्रोता के मन पर पड़नेवाले प्रभाव को ही स्थान-भेद से काव्य का लक्षण मान लिया गया है। ऐसा ही पंडितराज जगन्नाथ (सत्रहवीं शती) की परिभाषा—रमणीयार्थं प्रतिपादकः शब्दः काव्यम्—(रमणीय अर्थ का प्रतिपादन करनेवाले शब्द को काव्य कहते हैं) में भी लक्षित है। इस प्रकार रस को आस्वाद का पदार्थ नहीं, बल्कि स्वयं आनन्द-रूप आस्वाद मानकर प्राचीन भारतीय आलोचना में रस-सम्प्रदाय का उदय हुआ। रस स्वतंत्र रूप से गंभीर दार्शनिक चिन्तन का विषय बन गया। रस-चिन्तन दशक या पाठक के भाव-व्यापार की मनोवैज्ञानिक छान-बीन तक ही सीमित हो गया। इसमें सन्देह नहीं कि भरतमुनि के व्यापक मन्तव्य को सीमित और संकीर्ण बना देने के बावजूद रस-सम्प्रदाय के आचार्यों के तत्त्व-चिन्तन में अनेक गंभीर और वैज्ञानिक उद्भावनाएँ हमें मिलती हैं, विशेषकर भावक (पाठक या दर्शक) के मन पर कलाकृति के प्रभाव की मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया क्या और कैसे होती है, इसका सूक्ष्म विवेचन विभिन्न दार्शनिक दृष्टिकोणों से परवर्ती आचार्यों ने किया है, जो अपने-आपमें

आत्यन्तिक महत्व रखता है, यद्यपि इस विवेचन में एकाग्रता का होना स्वाभाविक है।

भट्टलोत्पल

भरत-मूत्र के प्रथम व्याख्याकार काश्मीर के भट्टलोत्पल (आठवीं शती) हैं। उन्होंने मीमांसा-दर्शन के 'आरोपवाद' या भरत-मूत्र पर आरोप करते हुए कहा कि "रस मुख्य रूप से तो रामादि अनुकार्य में रहना है" और सामाजिक "नट में वास्तविक अनुकार्य रामादि का अनुसंधान (आरोप) करके चमत्कृत होता है।" भट्टलोत्पल ने 'संयोग' का अर्थ संबंध और 'निष्पत्ति' का अर्थ उत्पत्ति लगाया। भरतमुनि के अभिप्राय को ठीक से समझें तो उनके अनुसार रस-सिद्ध नाट्य में कवि, नट और प्रेक्षक में द्वैत की स्थिति नहीं रहनी। उनमें पूर्ण एकत्व स्थापित हो जाता है। अभिनय, अनुभाव और व्यभिचारीभाव के संयोग से विभाव (अभिनेता) शृंगारादि रसों के मूर्तिमान रूप बन जाते हैं, यानी साधारण अभिनेता राम या राजा बन जाता है और इस रूप में ही प्रेक्षक के लिए आस्वाद्य (सप्रेष्य या संवेद्य) होता है। लेकिन भट्टलोत्पल ने सामाजिक में स्थायीभाव की स्थिति मानी ही नहीं और इसी लिए रसास्वादन को उन्होंने अपरागत कहा, और 'अनुसंधान' या 'आरोप' का द्वैत खड़ा करके मीमांसा-दर्शन के अस्वादिवाद की भूमि पर प्रेक्षक द्वारा प्रत्यक्ष और पुर्बानुभूत स्मृति-ज्ञान की मिश्रित प्रतिक्रिया से नट में वास्तविक अनुकार्य रामादि के अनुसंधान या आरोप की बात कही। यह सही है कि उनकी दृष्टि में यह अनुभव या ज्ञान अ-व्यर्थ या भ्रम नहीं होता—कम-से-कम तत्काल के लिए तो वास्तविक ही होता है, लेकिन विभावों से प्रेक्षक पूरी तरह एकात्म नहीं होता—उसकी अन्तर्चेतना के किसी अंश को भी अनुसंधान की प्रक्रिया पारी रहती है। दरअसल भट्टलोत्पल ने 'रस' को 'अपरिपुष्ट स्थायी-भाव' मानकर केवल वर्ण्य-वस्तु (aesthetic object) के रूप में ही विवेचित किया, और रस को विषयगत मानते हुए काव्य-विषय की

महत्ता पर जोर दिया। उनका मत है कि किसी ऐतिहासिक वास्तविक व्यक्ति को ही काव्य में प्रस्तुत करना चाहिए, क्योंकि ऐसे व्यक्तियों का रम को सत्ता होने के कारण ही काव्य में रस प्रविष्ट होता है। रस निष्पत्ति-संबंधी भट्टलोत्पल की दूसरी स्थापना 'उत्पत्तिवाद' के नाम से प्रसिद्ध है। इसके अनुसार स्थायीभाव में विभावादि का संयोग होने से रस की उत्पत्ति होती है। इस प्रकार विभाव (नट) प्रेक्षक के चित्त में स्थायी रहनेवाली वृत्ति की उत्पत्ति के कारण-स्वरूप होने हैं। भरत मुनि ने रसों को 'विभावादि जीविनावधि' बनाया था, जो सर्वथा ठीक ही बात है।

शंकु

भट्टलोत्पल की इन स्थापनाओं को धामक सिद्ध करने में नैयायिक शंकु (मनीषी) को कोई बटिनाई नहीं हुई। उन्होंने सबसे पहले रस को विषयीगण अनुभूति (aesthetic experience) की वस्तु माना यह मन उनके बाद के सभी रसवादी आचार्यों को भी मान्य हुआ। शंकु के अनुसार अभिनेता रामादि का अनुकरण करता है, लेकिन उनके अभिनय की भाँति के कारण विभावादि (नट) कृत्रिम होने पर भी सामाजिक के कृत्रिम नहीं लगते। सामाजिक अनुमान के बल से अभिनेता में प्रीतिभाव स्थायीभाव को वास्तविक मान लेता है, और तभी उसे रस की अनुभूति होती है। यह मन भरतमुनि के मतानुसार की एक सीमा तक संकीर्ण और सांख्यिक भी बना देता है, क्योंकि रस की आम्वाचना में ऐसे किसी तत्त्व-निष्ठ मलद्वयम अनुमान का अन्तर्भाव संभव ही नहीं है। भरतमुनि ने शंकु के रस की निष्पत्ति बनाकर उसे पहले विषयगत सिद्ध दिया जो आम्वाचन ही के कारण विषयीगण भी बनता है। इस प्रकार उनकी दृष्टि में रस अनुभूति की मुख्य विषयगत भी है और विषयीगण भी—अर्थात् सामाजिक प्रवृत्ति का परिणाम। भट्टलोत्पल ने रस को केवल विषयगत माना और शंकु ने केवल विषयीगण, प्रेक्षक का अनुभूति मान, में



रसानुभूति की प्रक्रिया में तीन शक्तियाँ काम करती हैं—अभिधा, भावक तथा मोक्षकत्व। अभिधा में सामाजिक को शब्दार्थ का ज्ञान होता और नाट्य-प्रणयों की विनिष्टता का बोध होता है। भावकत्व व्याप्त में विभाषादि का साधारणीकरण होता है और भावों की पात्र-विनिष्टता का लोप हो जाता है, और सामाजिक की मनोवृत्ति भी निर्व्यक्ति हो लगती है, जिससे रसास्वादन में बाधा-स्वरूप सामाजिक की व्यक्तिगत भावना का प्रतिबंध टूट जाता है। भावकत्व की स्थिति में विभाषादि में साधारणीकृत हो जाने से सामाजिक के हृदय में तमन् और रसम् की वृत्तियाँ का धामन करके 'सत्त्वोद्रेक' होता है और यह मोक्षकत्व की स्थिति में पहुँच कर सत्त्वोद्रेक से उत्पन्न प्रकाश-आनन्दस्वरूप आत्मज्ञान का पल्लव के आस्वाद के समान रस-रूप में भोग करता है। भट्टनायक ध्वनि-विरोधी आचार्य थे, इसलिए उन्होंने आनन्दवर्धन के व्यञ्जना-व्यापार के विरोध में सांख्य-दर्शन की भूमि पर भावकत्व और मोक्षकत्व इन दो व्यापारों की अनायश्यक परिकल्पना की। फिर भी रसास्वादन की प्रक्रिया कई अवस्थाओं में से गुजरकर सम्पन्न होती है, इसका संकेत करके उन्होंने परवर्ती रसाचार्यों को मनोवैज्ञानिक विवेचन की एक नयी दिशा दिखायी। इसके अतिरिक्त रसानुभूति के मार्ग में बाधक सामाजिक की व्यक्तिगत मनोवृत्तियों के अवरोधों का निराकरण कैसे होता है, इस बारे में साधारणीकरण-संदर्भी, संभवतः पूर्व-प्रचलित, किन्तु अविकसित विचार को परिमार्जित करके रसोद्-बोधन की प्रक्रिया में एक अनिवार्य व्यापार के रूप में प्रतिष्ठित करने का श्रेय भट्टनायक को ही है। उनके परशाल् भट्टतीन ने इस स्थापना का और विकास करते हुए कहा कि 'रस की पूर्ण स्थिति में कवि, नायक तथा सहृदय तीनों का साधारणीकरण होता है तथा तीनों का रस समान कोटि का होता है।'

अभिनवगुप्त

भरतमुनि के पश्चात् रस-सिद्धान्त के सबसे महान और महत्वपूर्ण आचार्य हैं अभिनवगुप्त (दसवीं-ब्याहवीं शती)। उन्होंने शैव-दर्शन

की भूमि पर भट्टनायक को 'भुक्तिवाद' और 'साधारणीकरण'-संबंधी स्थापनाओं को तार्किक और मनोवैज्ञानिक आधार दिया। उन्होंने भावस्वरूप और भोजकस्वरूप के निराकार व्यापारों के स्थान पर रस-निष्पत्ति की प्रक्रिया में ध्वंजना की सत्ता स्थापित की। अभिनवगुप्त की मान्यता है कि 'एकाग्रचित्त, तन्मय सामाजिक में आस्थादकता होती है।' कहने का मतलब यह कि रसानुभूति की दशा निर्मग्य (स्वतंत्र इच्छा) और निर्विकल्प (अबाध और असीम) दशा है। रति, शोक आदि वासना के व्यापार हैं और उसी के उद्बोधन के लिए अभिनय आदि किए जाते हैं। वासना के व्यापार से तात्पर्य यह कि सहृदय के हृदय में रति, शोक आदि स्थायीभाव वासना के रूप में अवस्थित रहते हैं, और अभिनयादि देखकर वे ही ध्वंजना-प्रक्रिया से रस-रूप में अभिव्यक्त हो जाते हैं। इस प्रकार सहृदय अपने ही भावों का निर्व्यक्तिरूप, तटस्थ रूप में आस्वादन करके आनन्दित होता है। उनकी दृष्टि में भरत-सूत्र में 'संयोग' शब्द का अर्थ व्यंग्य-व्यंजक-भाव-संबंध है और 'निष्पत्ति' का अर्थ अभिव्यक्ति या व्यंग्य है। रस की ध्वंजना-प्रक्रिया के संबंध में उनका मत ही सबसे अधिक मनोवैज्ञानिक और सही माना जाता है। उनके अनुसार सहृदय को रस की प्रतीति चार स्थितियों से घुंजरने पर होती है। पहली स्थिति में चक्षुरिन्द्रिय की सहायता से अभिनय करनेवाले नट दिखायी देते हैं। लेकिन अभिनय और संगीतादि के प्रभाव से सहृदय में कल्पना उदित होती है और पात्र अपने विनिष्ट व्यक्तित्वों को त्यागकर सामान्य रूप में आने लगते हैं। यह दूसरी स्थिति 'आभास' की होती है, जिसमें व्यक्ति-विशेष का बोध तो नहीं रहता, लेकिन सहृदय के मन में 'वह' और 'मैं' का भेद-अन्य द्वैत बना रहता है। इस दूसरी स्थिति के सम्पन्न होने पर सहृदय 'लीन' होने लगता है, और तीसरी अवस्था में पहुंचते ही उसके चित्त में अवस्थित स्थायीभाव न तो उसके रहते हैं, न किसी अन्य से उनका संबंध रह जाता है। विभावादि (नट आदि) के व्यक्तित्व का लोप होते ही वासना-रूप में स्थित सहृदय के स्थायीभाव साधारणीकृत होकर उद्बुद्ध होने लगते हैं और चौथी अवस्था में

जैसी विभाव-अनुभाव-संचारीभावों के संयोग से भरतमुनि के अनुसार नाट्य-प्रयोग (कला-निर्माण) में रस की निष्पत्ति के समय होती है। इस प्रकार साधारणीकरण की प्रक्रिया वास्तव में सहृदय में रसोद्बोधन की प्रक्रिया की ही अन्तिम परिणति है।

मम्मट : विश्वनाथ : जयशाय

इन विवेचनों ने हृदय में वासना-रूप स्थायीभावों की अवस्थिति सिद्ध करके सहृदय में रसोद्बोधन और अलौकिक आनन्दस्वरूप रसानुभूति की प्रक्रिया का तो सूक्ष्मतर निरूपण किया, लेकिन काव्य या नाट्य (कला-कृति) का क्या स्वरूप है, मानव-जीवन से उसका क्या संबंध है, कला-निर्मिति की क्या प्रक्रिया है, इन सारे व्यापक प्रश्नों में, जिनका विवेचन भरतमुनि की रस-व्यवस्था का मुख्य अभिप्राय है (वह केवल नाट्य-प्रयोग का विधि-निर्देश करनेवाली व्यवस्था ही नहीं है) — रस-सम्प्रदाय के परवर्ती आचार्यों ने विशेष रुचि नहीं दिखायी। इतना ही नहीं, सहृदय के भाव-व्यापार पर ही ध्यान केन्द्रित करके उन्होंने नाट्य या काव्य (कला-कृति) को केवल उसके प्रभाव से ही (और वह भी केवल अलौकिक आनन्ददायी रसात्मक प्रभाव डालने की सामर्थ्य से ही) परखने की कसौटियाँ तैयार कीं। और चूँकि ऐसी सभी कसौटियाँ अन्ततः व्यक्ति-सापेक्ष होती हैं, इसलिए उनके द्वारा किसी कला-कृति का समग्र और सर्वांगीण रूप से वस्तुपरक मूल्यांकन संभव ही नहीं रहता। इस तरह रस-वर्चों में कला-कृति तो गीन वस्तु बन गयी और रस-चिन्तन कला-कृति के विवेचन और मूल्यांकन से अलग, स्वतंत्र दार्शनिक चिन्तन की वस्तु बन गया या रसानुभूति की मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया (साधारणीकरण) का निरूपण करने तक सीमित हो गया। अभिनवगुप्त के बाद विविध भारतीय साहित्य-सिद्धान्तों का समन्वय करने की चेष्टा करनेवाले मम्मट, विश्वनाथ और पंडितराज जयशाय भी भरतमुनि के रस-संदर्धी मूल सिद्धान्तों और अभिप्रायों की पुनर्प्रतिष्ठा नहीं कर सके। यह उनका उद्देश्य भी नहीं रहा।

उन्होंने अङ्गार, रीति, गुण, कवीति, रसि आदि अन्य मिथानों की अभि-
 व्यञ्जना और रस-निर्मिति के अलग-अलग पक्षों में संबंधित काव्य-शृष्टि
 का भरत-परवर्ती आचार्यों के रसानुमृति-संबंधी मतों में सनाहूत करके
 एक सम्पूर्ण काव्य-शास्त्र का निर्माण करना चाहा, किन्तु इन गहन-
 कारी चेष्टाओं में भरतमुनि के व्यापक अभिप्राय अछूते ही रह गये। इतना
 ही नहीं, वेदान्त-दर्शन की भूमि पर रस की व्याख्या में 'आवरण-भंग' की
 प्रक्रिया जोड़कर पंडितराज जगन्नाथ ने रस को 'विज्ञानन्द-व्यवस्था' एक
 'चित्तवृत्ति' बना दिया। उनके अनुसार रति आदि स्थायीभाव अन्तःकरण
 के परम हैं और रति आदि में युक्त और आवरणरहित चैतन्य का नाम
 ही रस है। इस प्रकार नाद-प्रयोग से रस-शृष्टि का मिथान सामाजिक
 के मन पर पड़े प्रभाव से भी अधिक अन्तरंग, सामाजिक की चित्तवृत्ति
 में प्रकट स्थायीभावों से उद्बुद्ध 'स्व-प्रकाश आनन्दारमक चैतन्य' बन
 गया।

रस-सम्प्रदाय के भरत-परवर्ती आचार्यों की आलोचना करना हमें
 अभिप्रेत नहीं है। हमारा उद्देश्य केवल यह दिखाना-भरत या कि रस का
 आस्वाद या आनन्द से समीकरण करके रसानुमृति की प्रक्रिया के विश्लेषण
 और निरूपण तक ही काव्य-शास्त्र को सीमित कर देनेवाले परवर्ती रसाचार्यों
 में रस-वर्षा में अन्य मानसिक क्रियाओं और अनुभवों के लिए गुंजाइश नहीं
 रही, जो किसी भी कलाकृति के पढ़ने या देखने से सहृदय को प्राप्त होते
 हैं। कलाकृति में समग्र मानव-जीवन, विचार, सामाजिक-नैतिक धारणाएँ,
 ज्ञान, आकांक्षाएँ, कल्पनाएँ और कार्य-व्यापार प्रतिबिम्बित होते हैं—इन
 सब का सम्मिलित प्रभाव सहृदय के मन पर पड़ता है, जिससे उसे रसानु-
 मृति होती है। यह अनुमृति केवल रति-शोक आदि स्थायीभावों के उद्रेक
 तक ही सीमित नहीं होती। इसके अलावा देवासुर-कथा को काव्यार्थ
 मानने में भरतमुनि की यह भी भान्यता थी कि इन काव्यार्थों में रस बीज-
 रूप में अव्यक्त है, इसलिए उन्होंने 'क्या अभिव्यक्त किया जाय?' या 'अभि-
 व्यक्त किया हुआ रस किस मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया में आस्वाद है?' इन

प्रश्नों का विस्तृत विवेचन नहीं किया, केवल उनका संकेत-भर कर दिया। रस को अभिव्यक्त कैसे किया जाय, यह व्यावहारिक प्रश्न उनके सामने था और इसी लिए उन्होंने नाट्य-शास्त्र की रचना की। किन्तु रस-सम्प्रदाय के परवर्ती आचार्यों ने इस समस्या की जागे खोजबीन नहीं की, वे भारत के रस-सूत्र को आधार बनाकर केवल भावक की दृष्टि से उसका विवेचन करते रहे। लेकिन चूँकि सहृदय की अनुभूति व्यक्ति-सापेक्ष होती है, इसलिए यह निर्धारित करना भी आवश्यक हो गया कि सहृदय कौन होता है। ध्वनिकार आनन्दवर्धन और पंडितराज जगन्नाथ ने सहृदय की 'सहृदयता' (सौन्दर्य या रस का आस्वादन और उनमें अवगाहन करने की क्षमता) का विवेचन किया और बताया कि जिस तरह कवि में 'कार-यित्री प्रतिभा' अवलित होती है उसी तरह रसिक या भावक में भी 'भाव-यित्री प्रतिभा' की उत्कृष्ट होती है—यह प्रतिभा ही उसे रसानुभूति की क्षमता प्रदान करती है। भावयित्री प्रतिभा से सम्पन्न व्यक्ति रस के आस्वादन में विभिन्न अनुभूतियों का सामंजस्य और परिणाम चाहता है। यह सभी संभव है जब काव्य या कला-कृति में शब्द-अर्थ-कल्पना तथा अन्य अंग और उपकरण 'अंगारि-भाव' से इस प्रकार सुनियोजित हों कि वह एक समान्वित अनुभूति उत्पन्न करने में समर्थ हो। रसांगता का यह कला-निर्मिति और रसानुभूति या सौन्दर्य-बोध-संबंधी सिद्धान्त दूसरे शब्दों में, भारतमुनि के 'नाट्य में रस-सृष्टि' और 'गाना-व्यंजनों के विमर्द से उत्पन्न सामंजस्य-पूर्ण आस्वाद' का ही सिद्धान्त है, जिसकी ध्वनिकार आनन्दवर्धन और बाद में पंडितराज जगन्नाथ ने एक व्यापक सौन्दर्य-नियम के रूप में पुनः पुष्टि की।

लगभग दो-हाई हजार साल से चलते आनेवाले इस रस-विवेचन और चिन्तन का एक परिणाम यह हुआ है कि भारतीय सौन्दर्य-दृष्टि (इस्थेटिक) में 'रस' एक अनिवार्य उत्त्व बन गया है, चाहे उसे भारतमुनि की तरह कवि-मन के आन्तरिक भाव-विवारों को विविध दिलीपत और अभिव्यंजक भाव-रूप उपकरणों के संयोग से उत्पन्न कला की उस प्रीति

के रूप में समझा जाय जो उनको सर्वप्रत्ययकारी, साकार और मूर्त संश्लिष्ट इकाई के रूप में ढाल देती है, जिससे प्रेक्षक या पाठक के मन में अर्थ का प्रवर्तन संभव हो जाता है और वह पानक-रस के समान उस कृति का आस्वाद लेता है, या बाद के विचारकों के अनुसार रस को सहृदय के मन में वासना-रूप अवस्थित भाव, चित्तवृत्ति, आनन्द की अनुभूति या कुछ आधुनिकों के अनुसार एक बौद्धिक-भावना (intellectual feeling) या सौन्दर्य-भावना (aesthetic feeling) के रूप में समझें। इतना तो निश्चित है कि 'रस' का विचार-सूत्र (concept) विश्व के साहित्य-शास्त्र को भारतीयों की एक महती देन है। साथ ही यह भी निश्चित है कि हमारे देश में साहित्य ही या कला, उसकी चर्चा में रस-सिद्धान्त के विरोधी भी 'रस' की पूर्ण उपेक्षा कभी नहीं कर सके। आज भी जब साहित्य या कला की आलोचना में अधिकांशतः पाश्चात्य सिद्धान्तों और विचारधाराओं का प्रयोग होने लगा है, रस का विचार-सूत्र सर्वथा त्याज्य नहीं हो सका है। मनोवैज्ञानिक, सामाजिक, रोमान्टिक, यथार्थवादी, प्रतीकवादी, यथातथ्यवादी—किसी भी प्रवृत्ति का लेखक या कलाकार हो, या इन प्रवृत्तियों के अनुरूप ही किसी भी साहित्यिक, दार्शनिक या राजनीतिक विचारधारा का आलोचक क्यों न हो, वह 'रस' से न तो कलाकृति का और न पाठक या दर्शक का विच्छेद कराने में समर्थ हो सका है। 'रस' का विचार-सूत्र हमारी एक सामान्य और जीवन्त विरासत है। जैसे माधारण बोलचाल में, धीरे ही गंभीर विवेचन-भूत्पादन में हमारी यह मूलभूत मान्यता रहती है कि साहित्य या कला की कृति रमवान हो, सरस हो, नीरस न हो, उसमें व्यक्त विचार या उमङ्ग तिल्ल चाहें जैसा हो। माधारण प्रयोग में 'रस' का अर्थ आत्र भी भरतमुनि के अभिप्राय के अधिक निश्चित होता है, पाठक या दर्शक में व्यक्तात्मवादी दर्शनों की रस-दशा या चिदानन्दस्वरूप रस की वासना-रूप में अवस्थिति या वृत्ति-रूप रस आदि की परिवर्तनाओं का उगम अन्तर्भाव नहीं रहता। एक प्रकार से माधारण व्यवहार में यही समझा जाता है कि कलाकृति रमवान होनी है, इसी कारण पाठक या दर्शक में

रसोद्रेक करने की उसमें सामर्थ्य होती है, साथ ही यह भी कि विज्ञ और सहृदय पाठक या दर्शक में रसानुभूति की समता होती है। यह साधारण मान्यता है। मेरे विचार में 'रस' का कोई पर्यायवाची शब्द अंग्रेजी भाषा में नहीं है, जिस तरह जर्मन भाषा के Weltanschauung का पर्यायवाची शब्द अंग्रेजी में नहीं मिलता। Weltanschauung का intellectual physiognomy (बौद्धिक रूपगठन ?) अनुवाद भावार्थ को पूरी तरह व्यक्त करने में अनमर्थ है, इसलिए 'किसी वृत्ति में प्रत्येक पात्र के गंभीर वैयक्तिक अनुभव और अपनी अन्तःप्रवृत्ति की अव्यक्त विराष्टि, अपने स्वभावानुकूल अभिव्यक्ति' के रूप में इस शब्द के अर्थ को समझना पड़ता है। इस जर्मन शब्द की तरह भारतीय शब्द 'रस' की भी बिना अनुवाद के अन्य भाषाओं में स्वीकार कर लेना चाहिए और उसके अर्थ को यथार्थतया समझाने की कोशिश करनी चाहिए। हमारे आधुनिक विचारकों ने अपने अध्यापकीय जोश में 'रस' का sentiment, emotion या feeling से समीकरण करके आसान शब्दावली निकालना चाहा, लेकिन उनमें 'रस' शब्द के प्राचीन भारतीय अर्थ का तो लोप हुआ ही, 'पियरी भाव सेन्टीमेन्ट्स' के रूप में परिणत होकर रस-सिद्धान्त पाश्चात्य विद्वानों की दृष्टि में एक अवैज्ञानिक, अप्रकच्य सिद्धान्त बन गया, जिसकी अपारम्भिक मनोवैज्ञानिक स्थापनाएँ उन्हें पर्याप्त रूप से वैज्ञानिक नहीं लगनी। संभवतः इनो लिए उनकी और पाश्चात्य जगत के विद्वानों और आलोचकों ने इतनी उपेक्षा दीनायी है कि किसी भी कला-विवेचन में रस-सिद्धान्त का उल्लेख तक नहीं किया जाता। मेरा विचार है कि भरतमुनि की कला-निर्मिति-संज्ञाधी वैज्ञानिक स्थापनाओं पर विभिन्न धार्मिक दर्शनों के आरोप और रसानुभूति की प्रक्रिया के स्वतंत्र विवेचन के परिणाम-स्वरूप 'रस' एक अत्यन्त संक्षिप्त विचार-सूत्र (कन्सेप्ट) बन गया है। उसमें जर्मन भाषा के Weltanschauung विचार-सूत्र का भी अन्तर्भाव है (क्योंकि 'सत्य' पात्र के तन्मय, अधिकृत मन का द्योतक है, जिसके बिना नाट्य या कला-कृति में भावों का उद्बोधन संभव ही नहीं है, अर्थात्

के रूप में समझा जाय जो उसकी सर्वत्रयकारी, साधार और मूर्त संश्लिष्ट दृष्टि के रूप में दृष्टि देती है, जिसमें प्रेक्षक या पाठक के मन में अर्थ का प्रवेश सम्भव हो जाता है और वह पानक-रस के समान उस कृति का आस्वाद लेता है, या वाद के विचारकों के अनुसार रस को महद्दय के मन में वाचना-रस अवस्थित भाव, चित्तवृत्ति, आनन्द की अनुमूर्ति या कुछ आनुमूर्तियों के अनुसार एक बौद्धिक-भावना (intellectual feeling) या मौन्य भावना (aesthetic feeling) के रूप में समझें। इनका तो निश्चित है कि 'रस' का विचार-भूत (concept) विश्व के साहित्य-शास्त्र की भारतीय की एक महती देन है। साथ ही यह भी निश्चित है कि हमारे देश में साहित्य हो या कला, उसकी धर्मा में रस-सिद्धान्त के विरोधी भी 'रस' की पूर्ण उद्देश्य कभी नहीं कर सके। आज भी जब साहित्य या कला की आलोचना में अधिकतरतः पाश्चात्य सिद्धान्तों और विचारधाराओं का प्रयोग होने लगा है, रस का विचार-भूत सर्वथा त्याग्य नहीं हो सका है। मनोवैज्ञानिक, सामाजिक, रोमान्टिक, यथार्थवादी, प्रतीकवादी, यथार्थवादी—किसी भी प्रवृत्ति का लेखक या कलाकार हो, या इन प्रवृत्तियों के अनुरूप ही किसी भी साहित्यिक, दार्शनिक या राजनीतिक विचारधारा का आलोचक क्यों न हो, वह 'रस' से न तो कलाकृति का और न पाठक या दर्शक का विच्छेद कराने में समर्थ हो सका है। 'रस' का विचार-भूत हमारी एक सामान्य और जीवन्त विरासत है। जैसे साधारण बोलचाल में, वैसे ही गंभीर विवेचन-मूर्त्तिकां में हमारी यह मूलभूत माय्यता रहती है कि साहित्य या कला की कृति रसवान हो, सरस हो, नीरस न हो, उसमें व्यक्त विचार या उसका शिल्प चाहे जैसा हो। साधारण प्रयोग में 'रस' का अर्थ आज भी भरतमुनि के अभिप्राय के अधिक निकट होता है, पाठक या दर्शक में अध्यात्मवादी दर्शनों की रस-दशा या चिदानन्दस्वरूप रस की वाचना-रूप में अवस्थिति या वृत्ति-रूप रस आदि की परिकल्पनाओं का उसमें अन्तर्भाव नहीं रहता। एक प्रकार से साधारण व्यवहार में यही समझा जाता है कि कलाकृति रसवान होती है, इसी कारण पाठक या दर्शक में

रसोद्भेद करने की उसमें सामर्थ्य होती है, साथ ही यह भी कि चित्र और सहृदय पाठक या दर्शक में रसानुभूति की समता होती है। यह साधारण मान्यता है। मेरे विचार में 'रस' का कोई पर्यायवाची शब्द अंग्रेजी भाषा में नहीं है, जिस तरह जर्मन भाषा के Weltanschauung का पर्यायवाची शब्द अंग्रेजी में नहीं मिलता। Weltanschauung का intellectual physiognomy (बौद्धिक रूपगठन ?) अनुवाद भाषार्थ को पूरी तरह व्यक्त करने में असमर्थ है, इसलिए 'विशी कृति में प्रत्येक पात्र के गंभीर वैयक्तिक अनुभव और अपनी अन्तःप्रकृति की अत्यधिक विविध, अपने स्वभावानुकूल अभिव्यक्ति' के रूप में इस शब्द के अर्थ को समझना पड़ता है। इस जर्मन शब्द की तरह भारतीय शब्द 'रस' का भी बिना अनुवाद के अर्थ भाषाओं में स्वीकार कर लेना चाहिए और उनके अर्थ को यथासम्भव समझाने की कोशिश करनी चाहिए। हमारे आधुनिक विचारकों ने अपने अध्यापकीय जीत में 'रस' का sentiment, emotion या feeling से समीकरण करके आसान रास्ता निकालना चाहा, लेकिन उससे 'रस' शब्द के प्राचीन भारतीय अर्थ का तो लोप हुआ ही, 'पियरी आब सेण्टीमेन्ट्स' के रूप में परिणत होकर रस-सिद्धान्त पाश्चात्य विद्वानों की दृष्टि में एक अवैज्ञानिक, अधकचरा सिद्धान्त बन गया, जिसकी भाषारमूत मनोवैज्ञानिक स्थापनाएं उन्हें पर्याप्त रूप से वैज्ञानिक नहीं लगनी। संभवतः इसी लिए उनकी ओर पाश्चात्य जगत के विद्वानों और कालोचकों ने इतनी उपेक्षा दिखायी है कि किसी भी कला-विवेचन में रस-सिद्धान्त का उल्लेख तक नहीं किया जाता। मेरा विचार है कि भरतमुनि की कला-निर्मिति-संबंधी वैज्ञानिक स्थापनाओं पर विभिन्न धार्मिक दलों के आरोप और रसानुभूति की प्रक्रिया के स्वतंत्र विवेचन के परिणाम-स्वरूप 'रस' एक अत्यन्त संश्लिष्ट विचार-सूत्र (कन्सेप्ट) बन गया है। उसमें जर्मन भाषा के Weltanschauung विचार-सूत्र का भी अन्तर्भाव है (क्योंकि 'सत्त्व' पात्र के लक्ष्य, अधिकृत मन का स्रोतक है, जिसके बिना नाट्य या कला-कृति में भावों का उद्बोधन संभव ही नहीं है, अर्थात्

जब तक पात्र ध्वनं (समाधि) होकर अपनी-अपनी (समाधि की) अन्तरंग यौद्धिक-स्वेचना और प्रतिक्रियाओं को महत्त्व अभिव्यक्त न कर सकें, तब तक रस-भूषि अर्गभव है) और पर्याय से रस में कला-भूषि की 'मेन्टल'-जैसी समष्टिगत और इन्द्रियिक कीमति (अर्थ का मातार मूलकरण) भी ध्वनि है। इसके अलावा रस एक आस्वाद्य पदार्थ है, इसमें कला की संश्लेषणा का गिदाल (कम्प्यूनीकरण) तो स्वीकृत है ही, यह प्रेरण केने होना है, साधारणीकरण और सौन्दर्यानुभूति की संश्लिष्ट प्रक्रिया द्वारा जिसमें ध्वनि करने सम्पूर्ण व्यक्तित्व से अर्थ का समन्वयन करना है, यह भी ध्वनि है। इसलिए मेन्टीमेन्ट, इमोजन या फीलिंग से रस का समीकरण करने की अभ्यापकोय प्रवृत्ति का अन्त होना जरूरी है, नहीं तो 'रस-सिद्धान्त' में जो काल-निरपेक्ष सौन्दर्य-नियम निहित हैं, उनके प्रति संसार उदासीन बना रहेगा। रस कला-निर्मिति (creative process) और उसके आस्वादन (aesthetic experience) का एक संश्लिष्ट वस्तु है।

• • •

ध्वनि-सिद्धान्त

आनन्दवर्धन

भरतमुनि के बाद सबसे अधिक प्रतिभाशाली और मौलिक साहित्य-चिन्तक नवी शती के आरंभ में ध्वनिकार आनन्दवर्धन हुए। ध्वनि-सिद्धान्त की स्थापनाएं आज भी विलक्षण रूप से आधुनिक ही नहीं लगतीं, बल्कि पाश्चात्य विचारकों की तत्संबंधी स्थापनाओं से अधिक व्यापक और सूक्ष्म भी हैं। भरतमुनि के समय में कला अनामिक होती थी, इसलिए उन्होंने यह मानकर कि देवातुर-कथा को लेकर चलनेवाले काव्यार्थ (नाट्य-वस्तु)

अने-आने ही रसवान् है, अने अस्वभाविक नाट्य-प्रयोग की या
 अवस्था—'वदि और वाक्य-रचना में पहले उगरे मन में होनेवाली प्रतीति
 की विमर्श करने की आवश्यकता नहीं महसूस की थी। उस समय मू
 संगीत, चित्र, मूर्ति और स्थापत्य के साथ वाक्य भी नाट्य का ही अंग ह
 था। विष्णु कालान्तर में नाटक साहित्य के एक विशिष्ट प्रकार के
 में विकसित हो गया था। अमली कलाकृतियों में भाग, अस्वभाविक, मृ
 कान्तिदास, हर्ष, विनायक, भारवि, दण्डी, माघ, भवभूति, भट्टनाराय
 कविभट्ट, मुद्गल, कालमट्ट और विष्णुधर्म—जैने विशिष्ट महारवि
 नाट्यकारों और कथाकारों की कृतियाँ रची या चुकी थीं, अपांन् नाट्य
 साहित्य में जिसका कुछ महत्त्व है, आनन्दवर्धन के समय तक उस
 अधिकांश रचा जा चुका था। हमने साहित्यालोचन के अनेक व्या
 प्रदन उठ गये हुए थे। कौन कवि है, कौन अ-कवि, वाक्या क्या है, क
 के मन में इच्छा (कल्पना) उद्दिष्ट होने से लेकर वाक्य-वृत्ति को एक
 तक सुख की प्रक्रिया का क्या स्थिति होना है और किसी वाक्य-वृत्ति
 श्रेष्ठ या अधोष्ठ मानने के कौन-से नैतिक, सामाजिक और मौल्यार्थिक
 मानक होने चाहिए, ये प्रश्न महत्त्वपूर्ण हो गये थे। आमह, दण
 उद्भट, माघ, दण्ड आदि अन्तर्कारवादी (या रीतिवादी) आचार्यों
 पद्धतियों के स्वच्छन्द और संघटनात्मक तरीके तक अपने को सीमित रखा
 साहित्य-विश्लेषण को शब्द-प्रयोग, अलंकार-भोजन और गुण-विशि
 ष्ट-रचना की छानबीन का संकीर्ण धाम्यम बना दिया था, जिसमें कि
 कृति के व्यापार, नैतिक, सामाजिक और मौल्यार्थ-मूल्य विश्लेष्य ही नहीं ह
 थे और इन प्रकार पद्यों की बाबौलरी या अर्थहीन उत्पत्ति-वैचित्र्य को
 वाक्य की गंजा दी जा सकती थी। रीतिवादी आचार्यों ने वाक्य में 'र
 की प्रधानता नहीं दी थी। वे वाक्य में वाक्य-अर्थ की ही सत्ता मानते
 इसलिए ध्वनिधार आनन्दवर्धन और बाद में लोचनकार अभिनवगु
 और मम्मट आदि ने एक ओर जहाँ व्यक्ति-कवि की स्रष्टा (प्रजापति अ
 परमात्मि) का दर्जा देकर पहले उसके मन में उत्पन्न होनेवाली मूर्ति

इच्छा (मंथन और कल्पना-शक्ति) का, फिर ज्ञान, क्रिया और इच्छा के गामरम्य और मंथन में काव्य और कला-मृष्टि की प्रक्रिया का भी भ्रम में गह्वर की विषयीयता गौन्दर्गनमृति की प्रक्रिया का समग्र रूप है निरूपण किया, वही दूसरी ओर ध्वनि, बीजित्य और रसांगता का काव्य के मुख्य-निरूपण सिद्धान्तों के रूप में विभाग क्रिया और तीसरी ओर अर्थ के काव्य और प्रतीयमान ('कल्प') दो भेद निरूपित करके तीन प्रकार की वस्तु, अन्तर्गत और रस-ध्वनियों का विवेचन किया और रस-ध्वनि को ही काव्य का जीवन बनाया। इस प्रकार ध्वनिकार ने भारतीय भाषीयता को एक नयी दिशा देकर उनके व्यापक विभाग का मार्ग प्रशस्त किया। आनन्दवर्धन प्रवृत्ति से स्वच्छन्दतावादी (रोमान्टिक) थे, भावद इमी निरु कुछ लोग योरोप के प्रथम रोमान्टिक साहित्य-चिन्तक लौवाइन्स से उनकी तुलना करते हैं। लेकिन लौवाइन्स का 'काव्य में उदात्त तत्त्व' का सिद्धान्त आनन्दवर्धन के ध्वनि-सिद्धान्त के समान व्यापक नहीं है। यह सिद्धान्त भरत-मुनि के रस-सिद्धान्त का विरोधी नहीं, बल्कि उनका पूरक और परिपूरक है।

ध्वनिकार की मान्यता है कि "अनन्त काव्य-खण्ड में (उनका निर्माता) केवल कवि ही एक प्रजापति (ब्रह्मा) है। उसे जैसा अच्छा लगता है, यह विश्व उसी प्रकार बदल जाता है। . . सुकवि (परिपक्व, निडहल कवि) अपने काव्य में अचेतन पदार्थों को भी चेतन के समान और चेतन पदार्थों को भी अचेतन के समान जैसा चाहता है, वैसा व्यवहार करता है।" तात्पर्य यह कि कवि (या कलाकार) अपनी स्वच्छन्द इच्छा से प्रेरित होकर ही काव्य या कला की रचना करता है, किसी बाह्य दबाव के कारण नहीं, और उसमें समस्त चराचर जगत को अपने 'अभिमत रस' का अंग बनाने की सामर्थ्य होती है। इस प्रकार इस मत में दो प्रक्रियाएँ उपलब्धित हैं। पहली तो यह कि कवि (या कलाकार) अपनी स्वच्छन्द इच्छा से सृष्टि करता है, और उसके लिए वह अपने ज्ञान (अनुभव) से समग्र जीवन और प्रकृति में से उपकरण जुटाता है। दूसरी यह कि सृष्टि करते समय स्वच्छन्द नहीं रहता, उसे 'पूर्ण रूप से रस-भरतंत्र बन जाना' पड़ता है।

वह राज्य को 'अनि-अन्ता' या 'रगोन्ता' या 'औचित्य' या 'अनिवर्तन' नहीं कर सकता। यदि करे तो राज्य या राजा की मूर्ति नहीं होगी। मूर्ति के समय 'रग-विरोधिनी श्रेष्ठा' का प्रयोग करने से राज्य की स्वाभि-म्यन्त्रणा और आत्म (मौन्दर्ष) नष्ट हो जाता है।

आनन्दवर्धन ने पहले के आन्तरिक 'अभ्यास' और 'वाक्यान्वयानु-शीलन' को राज्य-मूर्ति का कारण मानने से। लेकिन आनन्दवर्धन ने 'सद्विद्यात् प्रतिभायुक्तः' कहकर राज्य-मूर्ति को प्रतिभाजन्य घोषित किया। उनके अनुसार बहि-मन्त्रणा से ही नहीं, वाक्यान्वयानु-मिति से भी 'प्रतिभा' ही प्रधान कारण होती है। भाष्य में भी 'प्रतिभा' को राज्य-मूर्ति का कारण माना था, और प्रतिभा से तात्पर्य 'नवनवोन्मेषादिनीबुद्धि' बताया था, यानी प्रतिभा अभ्यास और अभ्यसन से प्राप्त बुद्धि-वत्त्व है। आनन्दवर्धन ने 'प्रतिभा' को 'अपूर्ववस्तुनिर्माणप्रमात्रज्ञा' कहकर उसे एक प्रकार से महान्त क्षमता का आपूर्तिक अर्थ प्रदान किया। उनके अनुसार बहि में अगर प्रतिभा हो तो 'नर्जन वर्तनीय तत्त्वों की समझि नहीं हो सकती।' प्रतिभा के बिना बहि के पास ऐसी कोई शक्ति नहीं रहती, जिससे वह राज्य में व्यंग्यार्थ (प्रतीयमान अर्थ) की मूर्ति कर सके। इस 'अपूर्ववस्तुनिर्माणप्रमात्रज्ञा' रूप 'प्रतिभा' से ही राज्या-धरिण का मन्त्रभाव है।

भारतीय राज्य-शास्त्र की आनन्दवर्धन की सबसे बड़ी देन उनका 'अर्थ-विचार'-मन्त्रणा वैज्ञानिक विवेचन है। वह हम आश्चर्य की बात नहीं है कि जिस 'विपरी और भीति' का विज्ञान पश्चिम के आलोचकों ने बीसवीं शताब्दी में आकर दिया है, उसका आनन्दवर्धन ने लघुभग म्यारह को साल पहले ही विज्ञान कर दिया था और वह तब से भारतीय वाक्या-न्वयन का मूलाधार बनी हुई है। इसलिए इस 'विपरी और भीति' का वास्तव में श्रेय आनन्दवर्धन को है, आई० ए० रिचर्ड्स को नहीं। भारतीय आलोचना में धर्मार्थ की चर्चा बहुत पहले से (भामह के समय से) होती आयी थी, लेकिन धर्मार्थ को राज्य का धीरे माननेवाले रीतिवादी

आचार्य अर्थ को वाच्यार्थ (अभिधा और उमरी प्रकटन सप्रणा) में अति नहीं मानते थे। आनन्दवर्धन ने अर्थ के दो भेद किए—वाच्य (सांकेतिक) और प्रतीयमान (भावत्मक)। प्रतीयमान अर्थ को उन्होंने वाच्य का भाग रख बनाया। प्रतीयमान अर्थ की मुद्रता आनन्दवर्धन ने रसगियों ने मूल-नेत्र-नामिका आदि वाह्यांगों के सौन्दर्य में मित्र उनके आभ्यन्तर लायक्य से की, जो उनका वाग्विक्त सौन्दर्य है। 'यह लावण्य सहृदय नेत्रों के लिए अमृत-मृत्यु कुछ और ही नख है जो रसगी के मकरों से मित्र होता है।' वाच्य में यह अर्थ शब्दों के वाच्यार्थ में अलग भागित, उनका 'व्यंग्यार्थ' है। आनन्दवर्धन ने यह तो स्वीकार किया कि वाच्य के 'प्रतीयमान अर्थ' की प्रतीति में शब्द का वाच्यार्थ बस माधन-मात्र है, लेकिन वह 'प्रतीयमान अर्थ' के लिए अपने अर्थ को 'उत्पत्तनीभूत' बना देता है। इस प्रकार वाच्य में वाच्यार्थ से मित्र प्रतीयमान अर्थ (व्यंग्यार्थ) की सत्ता सिद्ध करते हुए आनन्दवर्धन ने कहा कि "व्यंग्य और व्यंग्यक के सुन्दर प्रयोग से ही महाकवियों को महाकवि-मद की प्राप्ति होती है, वाच्य-वाचक रचना से नहीं।" यहाँ पर यह उल्लेखनीय है कि आधुनिक 'पियरी और मीनिंग' में भी अर्थ के दो भेद लिए गये हैं, जो ध्वनिकार के विवेचन से मिलते हैं। आई० ए० रिचर्ड्स ने भाषा के वैज्ञानिक और भावात्मक दो तर्ज के प्रयोगों के अनुरूप अर्थ के भी दो ही भेद किए हैं—सांकेतिक अर्थ और भावात्मक अर्थ। ध्वनिकार ने भी वाच्यार्थ को "साक्षान्त संकेतित अर्थ" कहा था। इस अर्थ की प्रतिपादक शक्ति 'अभिधा' और शब्द 'वाचक' कहलाता है। 'भावात्मक अर्थ' का सात्त्विक 'प्रतीयमान या इन्द्रिय अर्थ' से मिलता-जुलता है, क्योंकि 'लावण्य' और 'अमृत'-सुख बताकर उसकी प्रतीति में सहृदय या विषयी की भाव-प्रतिक्रिया का अन्तर्भाव सिद्ध किया गया है। इस प्रतीयमान अर्थ की प्रतीति वाच्य-मर्मज्ञ ही कर सकता है, वाच्यार्थ-भावना के द्वारा, ऐसा आनन्दवर्धन का मत है। मार्क्स ने भी सौन्दर्यानुभूति की चर्चा करते हुए अनेक उदाहरण देकर इस बात की पुष्टि की है कि जिसमें संगीत में रस लेने की क्षमता (सौन्दर्यबोधिनी ऐन्द्रिय

भावना) नहीं है, वह श्रेष्ठ-से-श्रेष्ठ संगीत में भी आनन्द नहीं ले सकता। इस प्रकार वाच्य और प्रतीयमान, अर्थ की इस द्वि-रूपता का उद्घाटन सबसे पहले ध्वनिकार आनन्दवर्धन ने किया। काव्य-तत्त्व को समझने के लिए यह अर्थ-विचार आवश्यक था। अंग्रेजी के मार्क्सवादी आलोचक कॉडवेल ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक 'माया और वास्तविकता' (Illusion and Reality) में कविता की चारित्रिक विशेषताओं का निरूपण करते हुए कहा है कि हर शब्द में साकेतिक अर्थ (वाच्यार्थ) और भावात्मक अर्थ (प्रतीयमान अर्थ) की द्वन्द्वात्मक अन्विति रहती है—शब्द का साकेतिक अर्थ किसी बाह्य वस्तु का संकेत करता है और उसका भावात्मक अर्थ उसके प्रति विषयी की भाव-प्रतिक्रिया की ध्वंजना करता है। इस प्रकार हर शब्द में विषय और विषयी, बाह्य वस्तु-अंगत और आन्तरिक मनोजगत केवल प्रतिबिम्बित ही नहीं हैं, अन्तर्गुम्फित भी हैं, और विज्ञान यहां मुख्यतः शब्द के साकेतिक (वाच्य) अर्थ का व्यापार है, यहां कविता मुख्यतः उसके भावात्मक (प्रतीयमान) अर्थ का व्यापार है। आनन्दवर्धन ने काव्य में अर्थ के इस भावात्मक व्यापार का प्रतिपादन ही नहीं किया, इसकी प्रक्रिया का विस्तार से विवेचन भी किया। उन्होंने 'अर्थ'-भाव को रस, अलंकार और वस्तु इन तीन कोटियों में बांटा। वस्तु तथा अलंकारवाला अर्थ वाच्यार्थ भी हो सकता है और ध्वंग्यार्थ भी, लेकिन 'रस' में केवल ध्वंग्य-ध्वंजक भाव ही घटित हो सकता है, यानी 'रस' हमेशा ध्वंग्य ही होता है। वस्तु तथा अलंकार जहाँ ध्वंग्य होता है वहाँ ही आस्वाद्य होता है। इस विवेचन के आधार पर आनन्दवर्धन ने काव्य को 'ध्वनि', 'गुणीभूत ध्वंग्य' और 'क्षिप्त-काव्य, तीन कोटियों में बांटा, और ध्वनि-काव्य को ही श्रेष्ठ माना—उस काव्य को जिसमें रस-ध्वनि हो।

इस प्रकार यह स्थापित करने के बाद कि अभिधा और लक्षणा से अलग ध्वंजना-शक्ति शब्द के प्रतीयमान अर्थ का प्रतिपादन करती है, उन्होंने यह भी दिखाया कि इस प्रतीयमान अर्थ द्वारा ही रस और भाव की सूक्ष्म आन्तरिक धेतना से साक्षात्कार किया जा सकता है। ध्वनि-सिद्धान्त

की यही मौलिक स्थापना है। रस, ध्वनि या प्रतीयमान अर्थ ही काव्यात्मक है, बाकी सब काव्य के बाह्यंग, उपकरण या आभूषण हैं। "कथन की अनन्त शैलियाँ हैं और वही अलंकार के प्रकार हैं।" इसलिए अलंकार काव्य के अनित्य घर्म हैं, उनके बिना भी उच्च कौटि के काव्य की रचना संभव है। जहाँ तक पद-रचना (रीति) का प्रश्न है, वह रमानुरूप ही होनी चाहिए, उसका आधार वक्ता, वाक्य और प्रबन्ध का औचित्य है। धामन में काव्य के माधुर्य, ओज और प्रसाद आदि गुणों की रीति (पद-रचना) का वैशिष्ट्य माना था, किन्तु आनन्दवर्धन ने उनको काव्य की आत्मा का घर्म बताया, जैसे बीरता, उदारता आदि आत्मा के घर्म हैं, शरीर के नहीं। इसलिए काव्यात्मक 'रस' के अनुरूप ही काव्य में माधुर्य, ओज, प्रसाद आदि गुणों का होना उन्हें अनिवार्य घोषित किया।

ध्वनि-संबंधी इन उद्भावनाओं के परिणामस्वरूप दो और सिद्धान्त (या सौन्दर्य-नियम) निचलते हैं, जो अन्ततः साहित्यालोचन के भी सामान्य नियम हैं। ये सिद्धान्त हैं 'औचित्य' और 'रसगता' के सिद्धान्त, जिनका प्रतिपादन ध्वनिकार ने किया है। भरत-ग्रन्थ में आपने 'संयोग' शब्द का आनन्दवर्धन ने 'औचित्य' लगाया। 'औचित्य' का अर्थ है 'रस के अनुसार औचित्य'। यह औचित्य विषयगत भी हो सकता है और काव्य की संपत्तिगत भी और रस-वध-संबंधी भी। इन तीन प्रकार के औचित्यों से काव्य आख्यायिका, नाटक (अर्थात् सभी प्रकार की गद्य-पद्य रचनाओं) का विषयगत सामाजिक-नैतिक विचार-वस्तु, रचनागत शब्द-योजना, पद-विन्यास, अलंकार-सज्जा आदि बाह्य रूप-तत्त्व और इनके संयोग औचित्य से उत्पन्न उसके व्यंग्यार्थ (आभ्यन्तरिक सौन्दर्य या रस) का परस्परित्ता निश्चित होती है। तात्पर्य यह कि रचना को विचार-वस्तु (content) यदि नैतिक और सामाजिक मूल्यों की उपेक्षा करनी है, तो वह अनौचित्य है, निषिद्ध और सत्य का खंडन करनी है, तो इससे रस-भंग होता है। यदि रचना में शब्द-यद्-अलंकार-योजना रमानुरूप (व्यंग्यार्थ में अनुकूल) नहीं है, तो वह भी अनौचित्य है। और अगर व्यंग्यार्थ (रस-योजना) में अनौचित्य

रोध है—ऐसा अन्तर्विरोध जो स्मोत्कर्ष में (प्रतीयमान अर्थ की प्रतीति कराने में) बाधक है तो वह भी अनौचित्य है। इसीलिए आनन्दवर्धन ने यह मत प्रकट किया कि नवि को 'रसविरोधिनी स्वेच्छा' का प्रयोग नहीं करना चाहिए। क्योंकि "अनौचित्य ही रसभंग का प्रधान कारण है। अनुचित वस्तु के सम्मिश्रण से रस का परिपाक काव्य में नहीं होता। रस के उन्मेष का मुख्य अर्थ है, औचित्य द्वारा किसी वस्तु का उपनिबन्धन।" औचित्य की इस प्रक्रिया का उन्होंने काव्यों में से उदाहरण देकर सूक्ष्म विवेचन किया है। रसांगता का सिद्धान्त एक प्रकार से 'औचित्य' का ही पूरक है। रसांगता का मतलब यह है कि हर प्रबंध-काव्य (महाकाव्य या नाटक) अनेक रसों की समष्टि तो होता है, लेकिन एक-न-एक रस उसमें स्थायी (प्रबंधभ्यापी) होता है। वह उसका अंगी (प्रधान) रस होता है। हर प्रबंध या नाटक में प्रासंगिक अवान्तर कार्य या आख्यान वस्तु से परिपुष्ट एक प्रधान कार्य (विषय, आख्यान, वस्तु) रसा जाता है। इसी तरह महाकाव्यों में प्रबंध-भ्यापी अंगीरस के साथ अगभूत अवान्तर रसों का भी समावेश होता है, जो उसको परिपुष्ट करते हैं। तात्पर्य यह कि काव्य में अंगीरस के साथ अन्य रसों का अंगांगिमान होना चाहिए, बाध्य-बाधकभाव नहीं, विरोधी रसों का भी उसमें अंगांगिभाव से ही समावेश करना शक्य है। इन प्रकार आनन्दवर्धन ने काव्य-सृष्टि के व्यापक सौन्दर्य-नियमों का निरूपण ही नहीं किया, साहित्यालोचन के व्यापक मानदंडों का भी निर्धारण किया।

अभिभवगुप्त

वाग्भीर के तत्कालीन साहित्याचार्यों की आनन्दवर्धन का ध्वनि-सिद्धान्त भारंभ में मान्य नहीं हुआ। काव्य का आत्मतत्त्व 'प्रतीयमान अर्थ' है, यह स्थापना उनको परम्परा-विहित नहीं लगी। मुकुलभट्ट ने इसका विरोध किया और ऋट्नायक ने तो केवल ध्वनि-सिद्धान्त का खंडन करने के उद्देश्य से ही एक गंभीर ग्रन्थ (हृदयदर्पण) की रचना कर डाली। इन

और सौन्दर्य-नियमों का विस्तार से विवेचन किया है, जो आनन्दवर्धन के मूल अभिप्रायों को अत्यन्त मौलिक ढंग से विशद करता है। शैव-दर्शन के अनुसार बाह्य-जगत की सृष्टि-प्रक्रिया और कला-सृष्टि और सौन्दर्य की प्रक्रिया वस्तुतः एक-जैसी ही है। जिस तरह शुद्ध चेतन-तत्त्व-स्वरी 'परमशिव' जड़ जगत का स्रष्टा है उगी तरह कवि और कलाकार सौन्दर्य का स्रष्टा होता है। इस प्रकार कलाकार या कवि का दर्पण 'परमशिव' के बराबर है। (यहां आनन्दवर्धन के प्रज्ञापति का स्थान अभिनवगुप्त के परमशिव में ले लिया।) यह कवि या कलाकार अपनी स्वतंत्र इच्छा से सृष्टि करने की ओर प्रवृत्त होता है, क्योंकि सृष्टि करने में उसकी आत्मा को आनन्द प्राप्त होता है। सृष्टि उसकी आत्माभिष्यक्ति (self-expression) ही नहीं, आत्मानुभूति (self-realization) भी है।^१

आगे की प्रक्रिया इस प्रकार सम्पन्न होती है। स्वतंत्र इच्छा-शक्ति से सृष्टि करने का संकल्प पैदा होते ही कलाकार की चेतना में शक्ति-तत्त्व (क्रिया-तत्त्व) जाग्रत हो जाता है। इच्छा-शक्ति की तरह यह शक्ति-तत्त्व भी स्वच्छन्द है, क्योंकि चेतना का अंग होते हुए भी सृष्टि करने की सामर्थ्य उसमें होती है। कलाकार अपनी चेतना के इस शक्ति-तत्त्व द्वारा ही सृष्टि करता है। और कलाकार की इच्छा, क्रिया और ज्ञान (अनुभव) तीनों के सामरस्य से ही यह कला-सृष्टि सम्पन्न होती है। यह कला-सृष्टि एक प्रकार से प्रतिबिम्बन की प्रक्रिया है, जिसमें कलाकार अपने 'अहम्' (मैं हूँ) और 'इदम्' (यह है) के अनुभव-ज्ञान में संयुक्त चेतना को प्रतिबिम्बित करता है। इसलिए कलाकृति और उसका कलाकार निम्न प्रतीत होने पर भी अभिन्न होते हैं। वैसे तो प्रत्येक वस्तु के निर्माण में कला-शक्ति काम करती

१. देखिए 'समालोचक' के 'सौन्दर्यशास्त्र विशेषांक' में प्रकाशित प्रो० विद्वन्महाराज उपाध्याय का निबंध "शैव-दर्शन और सौन्दर्यशास्त्र" जिसमें अभिनवगुप्त के 'तन्त्रालोक' के आधार पर शैव-दर्शन की सौन्दर्य-संबंधी स्थापनाओं का परिचय दिया गया है। उसका सारांश यहाँ प्रस्तुत है।

है, भेजित धुल बला बड़ी होती है, बिगमे बलाकार बिगि नाताकि
 भाग्य-भाग की इच्छा में मृदुन नहीं करता, बनि आने 'म्व' को ब्या
 करने के लिए। इसमें जड़ता दूर होती है और स्वयंजान ज्ञान का आविर्भाव
 होता है। ऐसी धुल बला के निर्माण के लिए जरूरी है कि बलाकार में
 भेजना धुल हो ईर्ष्या-द्वेष में पीड़ित न हो। स्वच्छ भेजना में ही पद
 (बाह्य और आन्तरिक जीवन) का प्रतिबिम्ब पड़ सकता है। इस प्रकार
 ज्ञान, इच्छा और क्रिया द्वारा यह बला-शक्ति (प्रतिभा) स्वयं प्रेरित बन
 कर बलाकार में मृष्टि करवाती है। और बलाकार मृष्टि करके, बलाशक्ति
 में अपने (अहम्-इदम् मगन्विन) 'म्व' को प्रतिबिम्बित करके अपने-आपको
 गार्हक मानता है।

ध्वनिवादी आचार्यों की दृष्टि में बला कोरा मनोरञ्जन नहीं है।
 सामाजिक और नैतिक (मन्य और मित्र) मूल्यों में उमका विच्छेद होने पर
 बला-मृष्टि संभव ही नहीं है। इस अभिप्राय की अभिनवगुप्त ने इन प्रकार
 व्यक्त किया है कि 'ज्ञान' के अभाव में बला अघातन की ओर ले जाती
 है। ज्ञान (अनुभवजन्य चेतना और विवेक) के बिना बला 'दोषालया'
 और ज्ञान से संयुक्त बला 'शुभा' होती है। इसलिए स्रष्टा को विवेकहीन
 नहीं होना चाहिए। विवेक का तात्पर्य है—'अकस्मत्त्व की चेतना', यानी
 कलाकार की सामाजिक-दायित्व की भावना-चेतना। विवेकहीन कलाकार
 'अहंकार' के कारण विकास नहीं कर सकता। पाठक या दर्शक में भी विवेक
 की उतनी ही अपेक्षा है, क्योंकि उसके बिना वह 'आसक्ति' के कारण कला
 को केवल वासनापूर्ति का साधन समझ लेगा। चेतना के बाह्यस्तरों
 (मन व इन्द्रिय जगत्) को शुद्ध करके जो कलाकार आन्तरिक रूप से
 स्वस्थ और तटस्थ नहीं रह सकता, वह कलानार नहीं, मानसिक रोगी है।
 इसलिए कला का जन्म 'सात्विक' अवस्था में ही संभव है—'तमस्' और
 'रजस्' की अवस्थाओं में कला का जन्म नहीं होता, केवल ग्लान और शोक
 का जन्म होता है। सात्विक स्थिति में, ज्ञान-शक्ति की सहायता से 'राग'

के प्रति तल्लीनता तथा कला से रूपों की सर्जना होने पर ही सृष्टि होती है। यह सृष्टि काल-विशेष में होती है, इसलिए 'काल' भी सहायक तत्त्व है। नियति-तत्त्व सृष्टि या कर्म-विशेष करने की प्रेरणा है। इस प्रकार माया (स्व को गोरत करनेवाली शक्ति) कला, विद्या, राग, काल और नियति ये छं कंचुक सृष्टि के लिए अनिवार्य होने हैं।

अभिनवगुप्त के अनुसार अमृत के सभी पदार्थ सुन्दर हैं। सुन्दर या अनुन्दर—यह अनुभव हमारी धामना पर निर्भर करता है। देव, काल, ज्ञान, पाप के भेद से मौन्दर्य के अनेक स्तर का भाषवड बन गये हैं, परन्तु चेतना के साथ सम्बन्ध हो जाने पर अनुन्दर पदार्थ भी सुन्दर प्रतीत होने लगते हैं। बन्धुनः मित्रत्व और सत्य का ज्ञान हो जाने पर ही मौन्दर्य का वास्तविक गान होता है। भक्त मौन्दर्य का मित्र और सत्य से अभिन्न सत्त्व है। मित्र और सत्य अप्रत्यक्ष रूप में कलाकार की चेतना में स्फूर्ति उत्पन्न करते हैं, भक्त आत्म-स्फुरण की अभिव्यक्ति कला है और 'आत्म' का निर्माण शिव और सत्य के ज्ञान में पूर्ण होता है। पाठक और दर्शक में भी जब यह सत्य-शिव के ज्ञान में समुक्त आत्म-स्फुरण होता है, तभी वह कला के मर्म को समझ पाता है, क्योंकि इस मारिक्क स्थिति में निजी राग-द्वेष से ऊपर उठकर ही वह कला के प्रतीयमान अर्थ की प्रतीति करता है। यह प्रतीति उसकी अपनी चेतना के शुद्ध रूप की प्रतीति होती है। इस प्रकार कला में व्यक्त सुख-दुःख आदि भावों के साधारणीकृत रूप का वह इस प्रकार भोग करता है जैसे वे उनके ही भाव हों। इसी लिए उसे 'सहृदय' कहते हैं—स्फुरित चेतना से युक्त हृदयवाला। कला का मौन्दर्य इस चेतना की स्फुरित करने में ही है, और उसका आनन्द अपने ही आनन्द की 'वर्धना' में है। इसी को 'रसावस्था' कहते हैं, जिसमें विषयगत मौन्दर्य और विषयी-अनुभूत मौन्दर्य दोनों मिल-कर एक हो जाते हैं। अभिनवगुप्त की ये कतिपय उद्भावनाएं उन्हें विद्वत् के महान् साहित्य-चिन्तकों की चोटी में रखती हैं।

मानन्दवर्धन और अभिनवगुप्त के ध्वनि-सिद्धान्त का बाद में 'वक्रोक्ति-जीविनम्' के लेखक कुन्नाक (ग्यारहवीं शती का आरंभकाल) और

‘व्यक्ति-विवेक’ के लेखक महिममट्ट (ग्यारहवीं शती का मध्यकाल) ने विरोध किया। कुन्तक का उद्देश्य केवल ध्वनि-सिद्धान्त का खंडन कर नहीं था, क्योंकि उनका मुख्य उद्देश्य तो वक्रोक्ति-सिद्धान्त का मौलिक प्रतिपादन करना था; लेकिन उन्होंने ध्वनि (प्रतीयमान अर्थ) को वक्रोक्ति (विचित्रा अभिधा) द्वारा प्रतिपादित “विशिष्ट कोटि का अभिप्रेतार्थ से अधिक नहीं माना। उनकी दृष्टि में ध्वनि प्रकारान्तर से वक्रोक्ति ही है इसी प्रकार रस को भी उन्होंने वक्रोक्ति का ही एक भेद माना। महिममट्ट ने इसके विपरीत ध्वनि को अनुमान के अन्तर्गत बतलाने के लिए ही ‘व्यक्ति-विवेक’ (व्यंजना का विवेचन) ग्रन्थ रचा। उन्होंने बड़ी विद्वत्ता से निरूपित किया कि प्रतीयमान अर्थ वास्तव में अनुभेय अर्थ है।

मम्मट : विद्वनाथ : जगन्नाथ

आचार्य मम्मट (ग्यारहवीं शती का उत्तरार्ध) ने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ ‘काव्यप्रकाश’ में विभिन्न मतों के ध्वनि-विरोधी आचार्यों की मुक्तियों का खंडन करके व्यंजना की एक स्वतंत्र वृत्ति के रूप में स्थापना की। उनके पश्चात् कविराज विद्वनाथ (बीसहवीं शती का आरंभकाल) ने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ ‘साहित्यदर्पण’ में ध्वनि की पर्याप्त सीमांका की। अन्त में पंडितराज जगन्नाथ (सत्रहवीं शती का मध्यभाग) ने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ ‘रसगंगाधर’ में ध्वनि-सिद्धान्त का प्रौढ़ विवेचन और परिपोषण किया। लेकिन ये तीनों मौलिक चिन्तक नहीं हैं, समन्वयकारी साहित्याचार्य हैं, जिन्होंने भारतीय आलोचना के समस्त सम्प्रदायों का रस-सिद्धान्त के अन्तर्गत समाहार करने का स्तुत्य प्रयत्न किया। यह उनके समन्वयकारी प्रयत्नों का ही परिणाम है कि भारतीय आलोचना में ‘अलंकार’ की जगह ‘अलंकार्य’ की पुनः प्रतिष्ठा हो सकी।

: ५ :

औचित्य-सिद्धान्त

‘औचित्य’ की चर्चा हम ध्वनि-सिद्धान्त के प्रमग में कर चुके हैं। आनन्दवर्धन ने ही सबसे पहले भरत-भूत में जाये ‘संयोग’ शब्द का औचित्य में समीकरण करके नाट्य या काव्य में स्वायीभाव, विभाव, अनुभाव, संचारीभाव के औचित्य पर खीर दिया था, और उसे रस-भंग के प्रमग में प्रचारानन्द से साहित्यालोचन के मानदंड के रूप में भी पेश किया था। भरतमुनि ने अपने ‘नाट्यशास्त्र’ में ‘औचित्य’ शब्द का प्रयोग तो नहीं किया, लेकिन व्यवहार रूप में औचित्य का विधान नाट्य-प्रयोग में मिलता है। उसका कहना है कि “लोक ही नाट्य का प्रमाण है।” रूप, वेस, मुद्रा आदि के लोकानुरूप अनुकरण से ही नाट्य में यथार्थ-विधान संभव है। भरतमुनि ने स्पष्ट कहा भी कि “जिम देश का जो वेस है, जो आभूषण जिम ऋग में पहना जाता है, उससे भिन्न देश में उसका विधान करने पर वह शोभा नहीं पाता। कोई पात्र करपनी को अपने गले में और हाथ में पहने तो वह उगहास का ही पात्र होगा।” इस प्रकार काव्य में औचित्य तत्त्व की बलना का मूल-स्रोत हम भरत-वाक्य में ही मिलता है।

अभिनवगुप्त ने आनन्दवर्धन के अभिप्राय को स्पष्ट करते हुए ‘लोचन’ में कहा कि औचित्य और ध्वनि परस्परोपकारक तत्त्व हैं, ध्वनि के बिना औचित्य की प्रतिष्ठा नहीं हो सकती। अभिनवगुप्त के शिष्य और सत्कृत के प्रसिद्ध कवि शंभेन्द्र स्वयं ध्वनिवादी थे, लेकिन उन्होंने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ ‘औचित्य विचार चर्चा’ में औचित्य की व्यापक काव्य-तत्त्व के रूप में प्रतिष्ठित किया।

शंभेन्द्र

शंभेन्द्र के अनुसार “औचित्य ही काव्य का दृढ़ अविनाशी जीवन है।” औचित्य किसे कहते हैं? उत्तर है कि “उच्चि के भाव को औचित्य कहते

है।" यह औचित्य ही काव्य का प्राणभूत है। क्षेमेन्द्र ने 'औचित्य विन पद्यो' में विष्णुश मे पद, वाक्य, प्रवर्धार्थ, गुण, अर्थहार, रस, क्रिया, वारस विग, विरोध, उद्गम, निगान, वान, देव, कुल, वन, मत्स्य, मत्स्य, अभिमान, स्वभाव, गार-मंघ्रह, प्रतिभा, अत्रिणा, विचार, नाम, आशीर्वाद इन मर्म में मर्मस्थानों के गद्यन काव्य-कवी सम्पूर्ण शरीर में व्याप्त प्राणभूत औचित्य का विचार किया है। औचित्य के इन भेदों का विवेचन करने हुए उन्होंने प्रसिद्ध काव्य-ग्रन्थों के उदाहरणों में औचित्य का विधान या उभवा अभाव दिनातर व्यावहारिक आलोचना का स्वरूप स्पष्ट किया। लेकिन आलोचना की यह पद्धति विस्फोटनात्मक ही है, अलग-अलग वाक्यांशों का औचित्य की दृष्टि में विदलेपन करने तक ही इस सिद्धान्त की उपादेयता सीमित दीखती है। भरतमुनि ने 'श्लोकम्बराकोश' त्रिम औचित्य की बात कही थी और आनन्दवर्धन और अभिनवगुप्त ने रसमंगला के प्रसंग में ध्वनि और रस की मिश्रि में त्रिम औचित्य की अनिवार्यता मानी थी, वह एक सहायक, उपकारक तत्त्व के रूप में ही, इसलिए उनके यहाँ औचित्य अपने यथास्थान ही सुतोभित है, वह काव्य का प्राणभूत होने का दावा नहीं करता। क्षेमेन्द्र ने औचित्य की ओर में जब यह दावा पैग किया तो काव्य के अन्य सभी तत्त्वों का उनके अन्तर्गत समाहार करने की ज़रूरत पड़ गई। अतः औचित्य के इतने भेद। आलोचक इतनी दृष्टियों से काव्य-कृति का विदलेपन करके केवल औचित्य का विधान या अभाव ही निश्चय कर सकता है, उसके सम्पूर्ण मर्म को न समझ सकता है और न उसका व्यापक मूल्यांकन ही कर सकता है। साम्य इसी लिए औचित्य को काव्य का प्राणभूत मानने-वाले प्राचीन भारतीय आलोचना में क्षेमेन्द्र ही अकेले आचार्य हैं।

हमने अब तक उन भारतीय आलोचना-सिद्धान्तों की ही चर्चा की है जिन्हें 'अलंकार्य' के सिद्धान्त पुकारा जाता है, या जिन्हें मैंने उपयोगितावादी साहित्य-सिद्धान्तों की कोटि में रखा है। रस और ध्वनि के सिद्धान्त तो स्पष्ट रूप से ही और औचित्य का सिद्धान्त प्रकारान्तर से काव्यगत सामाजिक प्रयोजन का ही प्रतिपादन करते हैं, यद्यपि उनके प्रवर्तकों और व्याख्याकारों

की दार्शनिक दृष्टिमें भाववादी (idealist) हैं। इन भाववादी दर्शनों के अनुसार जीवन का उद्देश्य सत्य, शिव और सौन्दर्य की प्रतीति करना है, लेकिन इस प्रतीति का चरम-साध्य है सुख-विधान, अर्थात् 'आनन्द' की उपलब्धि, जो समस्त मानव-जीवन का व्यापकतम लक्ष्य है। भरत, आनन्दवर्धन, अभिनवगुप्त, दामोदर, मम्मट, कविराज विद्वनाथ और पंडितराज जगन्नाथ—वे सभी काव्य को इस चरम जीवनीदंष्ट्र का कारण-साधन ही मानते हैं और मानव-अज्ञा द्वारा जगत् की बाह्य प्रतीति करनेवाले शास्त्र-ज्ञान (विज्ञान) के समकक्ष ही कवि-प्रतिभा द्वारा रची गई काव्य (कला) मूर्ति को स्थापित देने हैं। क्योंकि वह आभ्यन्तरिक जगत् (प्रतीयमान अर्थआत्मतत्त्व) की प्रतीति और उसमें 'आनन्द' (रस) की प्राप्ति का साधन है। हमारा विचार है कि इन सिद्धान्तों द्वारा निरूपित काव्य और कला के सार्वभौम, काल-निरपेक्ष सौन्दर्य-नियमों (aesthetic laws) पर भाववादी दर्शनों (आधिभौतिक तत्त्वों 'ब्रह्म' आदि में आनन्द का समीकरण आदि) का आवरण केवल काल-साधक कचुक है। जिस काल में इन महान् आचार्यों ने जीवन के प्रसंग में रखकर काव्य-तत्त्व, काव्य-प्रक्रिया और काव्य के आस्वादन के गंभीर प्रश्नों की वस्तुपरक गवेषणा की, उस काल में सात्य और द्रव्य-दर्शन की दृष्टियाँ ही उन्हें इतनी व्यापक लगी, जिनके कोण से वे इन धर्माध्य प्रक्रियाओं का समग्र रूप से वैज्ञानिक उन्मीलन कर सकते थे। हममें आश्चर्य की बात नहीं है, क्योंकि समस्त ज्ञान-विज्ञान और कला का जन्म और विकास भी आरम्भ में जादू-टोने और देवगुरु कथा (magic and myth) में ही हुआ है। अतः ये सब देव-नाल-गीमिष चिन्तन की साधनाएँ थीं। लेकिन इनके बावजूद भारतीय काव्य-चिन्तन में (रस-मे-रस उपर्युक्त उपयोगितावादी सिद्धान्तों में) पर्याप्त धर्माध्यवारिता रही, जिसमें हमारे ये महान् आचार्य काव्य-कला-गवेषी कुछ ऐसे व्यापक और सार्वजनीन सौन्दर्य-सिद्धान्तों का विकास कर सके, जिनकी उद्भावना स्वतंत्र रूप में पाश्चात्य साहित्य-चिन्तकों ने भी की है, या अब कर रहे हैं।

जो मेरे विचार में सास्त्रानुयायी (scholastic) रूपवादियों का दुरापह-मात्र है।

इसमें सन्देह नहीं कि मामूह भरतमुनि के रस-सिद्धान्त से परिचित थे, क्योंकि महाकाव्य के रसण बनाते हुए उन्होंने बड़े यांत्रिक ढंग से निर्देश किया है कि उसमें “लोक-स्वभाव का वर्णन हो और सभी रसों का पुष्क-मिरूपण हो।” लेकिन वे अलंकार को ही काव्य की आत्मा (अलंकार्य) मानते थे। भरतमुनि ने भी ‘नाट्यशास्त्र’ में उपमा (काव्य-रचनाओं में जो भी गुण और आकृति के सादृश्य से उपमित किया जाये, वह उपमा), रूपक (माना द्रव्यों के संबंध से जो गुणाश्रय उपमा हुआ करती है, जिसमें रूप का सम्यक् वर्णन हो, वह रूपक), दीपक (भिन्न विषयोंवाले शब्दों का दीपक की भाँति एक वाक्य द्वारा जहाँ संयोग होना हो, वहाँ दीपक) और यमक (जहाँ शब्दों की पुनरावृत्ति हो, वहाँ यमक) इन चार अलंकारों का, जिनमें से तीन अर्थालंकार हैं और एक शब्दालंकार, विवेचन करते हुए उन्हें नाट्य में वाचिक अभिनय के अवभूत बनाया था। इनके अतिरिक्त उन्होंने काव्य के दस गुणों (श्लेष, प्रसाद, समता, समाधि, मत्पूर्य, भोज, पद-नीकुमार्य, अर्थ-व्यक्ति, उदारता और वान्ति) के उदाहरण देते हुए उनका रसाभिन्न प्रयोग दिखलाया था। भरतमुनि ने ‘नाट्यशास्त्र’ में नाट्य की वृत्तियाँ और प्रवृत्तियाँ (गीतियाँ) का भी वर्गीकरण किया था। उन्होंने भारती (प्ररोचना, बीबी, प्रहसन, आमूल आदि नाट्य-प्रकार, जिनमें नाट्य प्रतिष्ठित है), सारवती (उच्चारक, परिवर्तक, संलापक, संघान आदि भेदगण उदात्त गौरी—grand style—जिसका संबंध दशरूपककार धनंजय ने गूरता, त्याग आदि से बनाया है), आरभटी (संक्षिप्त, अवधान, वस्तुत्थान, संछेद आदि भेदगण ओजपूर्ण टीली—energetic style—जिसका संबंध दशरूपककार ने त्रोध, माया और इन्द्राल से बनाया है), और कंदिकी (नम, नर्मस्फूर्त, नर्मस्फोट और नर्मगम भेदगण बाल सौंदर्य—Graceful style—जिसका संबंध दशरूपककार ने गीत, नृत्य, विदास आदि शृंगारित चेट्याओं से बनाया है), इन चार

निरूपण तो भरतमुनि ने भी किया था, लेकिन उन्होंने नाट्य (या नाट्य) में इनका प्रयोग रमाश्रित, रमोन्मुख और रम के उत्तरार्ध के लिए ही आवश्यक माना था। इसके विपरीत भामह का विचार था कि काव्य-सौन्दर्य का एकमात्र विधायक तत्त्व 'अलंकार' है। 'सौन्दर्यमलंकारः', यह उनकी मान्यता है। उनके विचार में अलंकारों (आभूषणों) के अभाव में सुन्दर मूलवाची स्त्री भी 'विषया'-रंजीत दिखायी देती है। इसलिए उन्होंने भरत-मुनि के बनाये चार अलंकारों की जगह वाक्य में अष्टाश्रित अलंकारों के भेद निरूपित किए और प्रेयस, रमवन और ऊर्जस्विन अलंकारों की कल्पना करके रम-शब्द को भी अलंकार का ही एक रूप माना। भामह के अनुसार "शब्द और अर्थ ही मिलकर वाक्य हुआ करता है" (वदन्नापी सहित वाक्यम्)। इसी के अनुरूप अलंकार भी दो प्रकार के होते हैं, पदशब्दकार

१. अंग्रेजी भाषा में अलंकारों की संख्या कुल दस है। इनमें भी अर्थालंकारों की अपेक्षा शब्दालंकारों की संख्या ही ज्यादा है। इसके विपरीत, भामह के बाद संस्कृत के आलंकारिकों ने, दुर्भाग्य से, शब्द और अर्थ-प्रयोग के हर रूप का अलंकारों की कोटि में वर्गीकरण करने की ऐसी हस्यास्पद तत्परता दिखायी कि भरतमुनि द्वारा निरूपित चार अलंकारों की संख्या बढ़कर अल्पम बीसति (सत्रहवीं शती का अन्त) के द्रव्य 'कुब-लयागन्द' में एक सौ पच्चीस तक पहुँच गई। इसको हमारे शास्त्रानुयायी विद्वान् सूक्ष्मवर्तिनी भारतीय दृष्टि का समस्कार समझते हैं, जबकि वर्गीकरण की इस अतिवादी (एक प्रकार से pathological) प्रवृत्ति ने सदियों से भारतीय आलोचना को एक तमाशा बना रखा है। हर वाक्य या पंक्ति में चार-छ अलंकारों की टोह करनेवाला आलोचक कृति के मर्म को नहीं देख सकता। इसके अलावा इन एक सौ पच्चीस अलंकारों में से अधिकतर अर्थालंकार हैं। यानी अर्थ की प्रतीति भी खंड-खंड करके विभिन्न अलंकारों की अवस्थिति दिखाकर ही की जाय। इससे सन्देह नहीं कि रूपवादी सम्प्रदायों में सबसे संकीर्ण दृष्टि अलंकार-सम्प्रदाय की है।

(शान्ति) गुण रसयुक्त को ही कहते हैं', इस स्थापना द्वारा उन्होंने मायुष्य (शान्ति) को 'सभी रसों में समाहित सत्ता का स्वरूप' दिया है। तीसरे, उन्होंने भामह के विपरीत (जिन्होंने वंदर्भी और गौडी, काव्य की दोनो शैलियों को एक ही माना था) दो पृथक् काव्य-भागों (शैलिमां, रीतिमां)— वंदर्भी और गौडी—का निरूपण करते हुए बताया कि भरत-प्रवर्तित सभी (दस) गुण वंदर्भी शैली में मिलते हैं, जिसमें वह थोड़ा मार्ग है और गौडी शैली में इन सभी गुणों का विषय मिलता है जिससे वह निरूप्य मार्ग है। विशिष्ट पद-रचना (शैली या रीति) में गुणों का इतना महत्व भामह ने नहीं स्वीकार किया था, यद्यपि गुणों को दण्डी भी अलंकार से अभिन्न नहीं मानते। उनकी दृष्टि में भी काव्य के सौन्दर्य-कारक घर्म (विशिष्ट गुण) अलंकार ही हैं। दण्डी ने यशोक्ति को उतना महत्व नहीं दिया जितना भामह ने दिया था। उन्होंने 'अतिशयोक्ति' को सभी अलंकारों का 'परम आश्रय' कहा, और यशोक्ति को उसके अन्तर्गत ही माना। उन्होंने 'श्लेष' को सब यशोक्तियों (वचन-भंगिमा-युक्त अलंकारों) की शोभा में अभिवृद्धि करने-वाला अलंकार बताया। 'यशोक्ति' (वस्तु का अलंकार-युक्त वर्णन) के साथ ही 'स्वमाशोक्ति' (वस्तु का स्वाभाविक रूप से वर्णन) को भी उन्होंने काव्य का एक प्रकार माना।

भट्टउद्भट

नवी शती में भट्टउद्भट और रुद्रट, अलंकार-सम्प्रदाय के दो और आचार्य हुए। आचार्य वामन को हम अलंकार-सम्प्रदाय में इसलिए नहीं गिन रहे, क्योंकि वे आलंकारिक होते हुए भी रीति-सिद्धान्त के प्रवर्तक हैं। उद्भट ने 'काव्यालंकार-सार-संग्रह' में अलंकार-संबंधी भामह और दण्डी की मान्यताओं और विवेचन को स्वीकार करते हुए गुण और अलंकार में भेद किया। उन्होंने कहा कि 'गुण और अलंकार (समान रूप में ही) चारित्र्य के हेतु हैं। इनमें केवल विषय या आश्रय का ही भेद है—गुण संघटना (रचना, रीति) के आधि हैं तो अलंकार रसार्थ के।' उन्होंने

(वान्ति) गुण 'रसयुक्त को ही कहते हैं', इस स्थापना द्वारा उन्होंने माधुर्य (वान्ति) को 'सभी रसों में समाहित सत्ता का स्वरूप' दिया है। तीसरे, उन्होंने भामह के विपरीत (जिन्होंने वैदर्भी और गौडी, काव्य की दोनों शैलियों को एक ही माना था) दो पृथक् काव्य-भागों (शैलियों, रीतियों) — वैदर्भी और गौडी — का निरूपण करते हुए बताया कि भरत-प्रवर्तित सभी (दस) गुण वैदर्भी शैली में मिलते हैं, जिससे वह श्रेष्ठ मार्ग है और गौडी शैली में इन सभी गुणों का विपर्यय मिलना है जिससे वह निरूप्य मार्ग है। विशिष्ट पद-रचना (शैली या रीति) में गुणों का इतना महत्व भामह ने नहीं स्वीकार किया था, यद्यपि गुणों को दण्डी भी अलंकार से अलग नहीं मानते। उनकी दृष्टि में भी काव्य के सौन्दर्य-कारक धर्म (विशिष्ट गुण) अलंकार ही हैं। दण्डी ने वक्रोक्ति को उतना महत्व नहीं दिया जितना भामह ने दिया था। उन्होंने 'अतिशयोक्ति' को सभी अलंकारों का 'परम आश्रय' कहा, और वक्रोक्ति को उसके अन्तर्गत ही माना। उन्होंने 'श्लेष' को सब वक्रोक्तियों (वचन-मंगिमा-युक्त अलंकारों) की शोभा में अभिवृद्धि करने-वाला अलंकार बताया। 'वक्रोक्ति' (वस्तु का अलंकार-युक्त वर्णन) का साथ ही 'स्वभावोक्ति' (वस्तु का स्वाभाविक रूप से वर्णन) को भी उन्होंने काव्य का एक प्रकार माना।

भट्टउद्भट

नवी छाती में

४०

३

० २-अग्रवाद के दो और
५२ ॥ ॥ में इसलिए नहीं
रीति-सिद्धान्त के प्रवर्तक हैं।
॥ ॥ और दण्डी
॥ ॥ गुण और अलंकार में
॥ ॥ (समान रूप में ही)
का ही भेद है—गुण
॥ ॥ सन्दर्भ के।' उन्होंने

और अर्थात्कार। भामह ने गुणों की भी चर्चा की, लेकिन गुणों को उन्होंने अलंकार ही माना। एक सराहनीय काम उन्होंने यह अवसर पर किया कि भग्न-प्रतिपादिन दश गुणों का बचत तीन ही गुणों—माधुर्य, और प्रसाद—के अन्तर्गत समावेश कर दिया। वार्ता (इतिवृत्त विवरण या स्वभावोक्ति) और काव्य में भेद करने हुए भामह ने काव्य अभिव्यक्ति की विभिन्न प्रणाली भी माना है, त्रिमका अभिधान सीमा का अतिशय करनेवाली अतिशयोक्ति द्वारा सम्पन्न होता इस प्रकार अलंकारों के विधान में बचन में जो अनिशयता पैदा होगी उनके अनुसार वह “सारी अतिशयोक्ति ही यत्रोक्ति है। इससे यमस्कृत हो जाता है।” भामह की दृष्टि में यत्रोक्ति में ही वाच्य वार्ता (या स्वभावोक्ति) में नहीं। उनके इस वाक्य से कि “यत्र वाच्य अर्थ की उक्ति ही वाणी का वाच्य अलंकार है” यह निष्कर्ष निकाला सकता है कि भामह यत्रोक्ति को समस्त अलंकारों का मूलमूल माने, न कि अन्य अलंकारों में से एक, जैसा कि अन्य आलोचारिकों ने समझा। आगे चलकर कुन्तक ने यत्रोक्ति-सिद्धान्त का विकास भामह की मान्यता के आधार पर ही किया। इस प्रकार भामह ने ‘अलंकार’ का व्यापक अर्थ देकर रस, गुण, रीति और यत्रोक्ति इन सभी को उनके अन्तर्गत ग्रहण किया था। भामह केवल सीमांतक थे, वाच्य- (या साहित्य) नहीं। इसलिए उनकी दृष्टि काव्य के केवल बाह्यार्थों पर ही गयी। इन बाह्यार्थों के विवेचन में भी उनके दृष्टिकोण की यांत्रिकता स्पष्ट है।

दण्डी

भामह के बाद दण्डी (सातवीं शती का उत्तरार्ध) ने अपने ‘वाच्य’ में अलंकार-सिद्धान्त का विकास किया। उनकी दृष्टि भी उतनी ही यंत्रिक, जितनी भामह की। भामह के अलंकार-विवेचन में उन्होंने जोड़ा है ही किया है। एक तो उन्होंने दृश्य-वाच्य के अन्तर्गत लास्य, छलित, शम्भा आदि नृत्य-प्रकारों को अलग में स्थान दिया है। दूसरे, ‘म

(कान्ति) गुण रसयुक्त को ही कहते हैं, इस स्थापना द्वारा उन्होंने माधुर्य (कान्ति) को 'सभी रसों में समाहित सत्ता का स्वरूप' दिया है। तीसरे, उन्होंने भामह के विपरीत (जिन्होंने वैदर्भी और गौडी, काव्य की दोनों शैलियों को एक ही माना था) दो पृथक् काव्य-भागों (शैलियाँ, रीतियाँ)—वैदर्भी और गौडी—का निरूपण करते हुए बताया कि भरत-प्रवर्तित सभी (दस) गुण वैदर्भी शैली में मिलते हैं, जिससे वह श्रेष्ठ मार्ग है और गौडी शैली में इन सभी गुणों का विपर्यय मिलता है जिससे वह निःश्रेष्ठ मार्ग है। विशिष्ट पद-रचना (शैली या रीति) में गुणों का इतना महत्व भामह ने नहीं स्वीकार किया था, यद्यपि गुणों को दण्डी भी अलंकार से अभिन्न नहीं मानते। उनकी दृष्टि में भी काव्य के सौन्दर्य-कारक धर्म (विशिष्ट गुण) अलंकार ही हैं। दण्डी ने वक्रोक्ति को उतना महत्व नहीं दिया जितना भामह ने दिया था। उन्होंने 'अतिशयोक्ति' को सभी अलंकारों का 'परम आधर्य' कहा, और वक्रोक्ति को उसके अन्तर्गत ही माना। उन्होंने 'श्लेष' को सब वक्रोक्तियों (वचन-भंगिमा-युक्त अलंकारों) की शोभा में अभिवृद्धि करने-वाला अलंकार बताया। 'वक्रोक्ति' (वस्तु का अलंकार-युक्त वर्णन) के साथ ही 'स्वभावोक्ति' (वस्तु का स्वाभाविक रूप से वर्णन) को भी उन्होंने काव्य का एक प्रकार माना।

भट्टउद्भट

नवी शती में भट्टउद्भट और द्रष्ट, अलंकार-सम्प्रदाय के दो और आचार्य हुए। आचार्य रामन को हम अलंकार-सम्प्रदाय में इसलिए नहीं गिन रहे, क्योंकि वे आलंकारिक होते हुए भी रीति-सिद्धान्त के प्रवर्तक हैं। उद्भट ने 'शब्दालंकार-सार-संग्रह' में अलंकार-संबन्धी भामह और दण्डी की मान्यताओं और विवेचन को स्वीकार करते हुए गुण और अलंकार में भेद दिया। उन्होंने कहा कि 'गुण और अलंकार (गमान रूप से ही) पारस्व्य के हेतु हैं। इनमें केवल विषय या आधर्य का ही भेद है—गुण संघटना (रचना, रीति) के आधि हैं तो अलंकार सन्दर्भ के।' उन्होंने

एक प्रकार से दण्डी के अभिप्राय को ही प्रमाण दिया और पहली बार रीति और गुण के परस्पर-संबंध का निर्देश दिया। 'अलंकार्य' में उनका मतार्थ सभी भाषाशास्त्रियों की तरह वाच्य-अर्थ ही था, जिसकी अनिवाद्यात्वात् द्वारा प्रतीति की जाती है। उद्भट के अनुसार शब्द का अभिप्राय (वाच्यार्थ) ही मुख्य है और अमृश्य (गीत) भी।


सङ्कट

सङ्कट में, जो संभवतः स्वतन्त्र आनन्दवर्धन में कुछ पहले हुए थे, अपने प्रायः 'वाच्यालंकार' में अलंकार-शास्त्र के सभी तरहों का विस्तार से निरूपण दिया। लेकिन वे भामह, दण्डी और वामन के ही अनुयायी हैं। उनकी विशेषता यह है कि उन्होंने पांच प्रकार के अलंकार-शब्दों और चार प्रकार के अर्थालंकार निर्दिष्ट किए और फिर उनके भेद गिनाये। इस प्रकार चार अर्थालंकारों के ही छियामठ भेद उन्होंने निरूपित किए। उन्होंने 'वाच्यार्थ' (वस्तु के स्वरूप का वर्णन करनेवाला) को भी अलंकार माना और उसके तीसरे भेद बताये। इनमें से एक भेद 'भाव' भी है। अलंकार-शास्त्र में प्रतीयमान अर्थ का विवेचन नहीं होना, इस स्थिति से खिन्न होकर ही उन्होंने 'भाव' नाम के अलंकार की रचना की। इन प्रमुख अलंकारवादी आचार्यों के ग्रन्थों के टीकाकारों और भाष्यकारों की संख्या बहुत लम्बी है। लेकिन अलंकार-सिद्धान्त में से रीति और वक्रोक्ति को लेकर जब नये सिद्धान्त उठ खड़े हुए तो आलंकारिकों के सामने अलंकारों की ऊहापोह, वर्गीकरण, लक्षण-निरूपण और दृष्टान्त-व्ययन के सिवा और कोई काम नहीं रहा। फिर भी आश्चर्य है कि संस्कृत आलोचना में और फिर आधुनिक भारतीय भाषाओं की मध्यकालीन आलोचना में इस कार्य की इतनी अधिक आवृत्ति और पुनरावृत्ति हुई है। एक दीर्घ काल तक यह आलोचकों और कवियों का व्यसन बना रहा है। अलंकारवादी आचार्यों के सामने साहित्य या कला का कभी कोई व्यापक सामाजिक, नैतिक अथवा सौन्दर्यानुभूति-संबंधी उद्देश्य नहीं रहा। काव्य के अनुशीलन से 'चतुर्वर्ग' की प्राप्ति होनी है,

पवि अपनी या राजा की कीर्ति को स्थायी बनाने के लिए या राजाओं के मूर्ख पुत्रों को मनोरंजक ढंग से शिक्षा देने के लिए काव्य की रचना में प्रवृत्त होता है, इस तरह के स्थूल उद्देश्य और काव्य-प्रयोजन एक प्रकार से सभी ने दुहराये हैं, किन्तु जैसे प्रथा-पालन के लिए ही साहित्य-उत्पत्ति की कोई गहरी चेतना या मानव-जीवन और साहित्य में उसके स्थापन का कोई व्यापक आशय आलंकारिकों की काव्य-दृष्टि में हमें नहीं मिलता।'

१. भारतीय अलंकार-सम्प्रदाय की इतनी कड़ी आलोचना करने का एकमात्र कारण यह है कि उसके प्रवर्तकों और अनुयायियों ने 'अलंकार' को काव्य की 'आत्मा' का स्थापनापन्न बनाने की कोशिश की, साधन को साध्य मानने की। दुनिया की ऐसी कोई भाषा नहीं है जिसमें अलंकृत भाषा का प्रयोग न होता हो—साधारण बोलचाल में या काव्य और साहित्य में। वस्तुतः जन-मंड में ही अलंकारों का विकास हुआ है, क्योंकि अन्तरस्थ भावों और विचारों को प्रेषित करने के लिए उनके चित्रात्मक मूर्तीकरण की समस्या मानव-मात्र के लिए सामान्य रही है। इसी तरह कोई ऐसी भाषा (साहित्य-सम्पन्न) नहीं है, जिसके विद्वानों ने उसमें प्रयुक्त अलंकारों का स्वल्प-निरूपण और वर्गीकरण न किया हो। लेकिन अलंकार के लिए साहित्य या काव्य की 'आत्मा' का सिद्धान्त छीनने का हास्यास्पद उपक्रम हमारे यहां के आलंकारिकों ने ही किया है। इसमें सम्यक् नहीं कि अलंकार (figures of speech) काव्य और साहित्य की भाषा के भाष-रस ही नहीं अनिवार्य अंग हैं—साधारण बोलचाल की भाषा के भी, क्योंकि काव्य-भाषा उसका ही परिष्कृत, मूर्त, संक्षेपित और अधिक प्रभाव-कारी रूप होती है। इसी लिए बोलचाल में जहां अलंकृत भाषा का प्रयोग (सहज और स्वाभाविक होता है, काव्य या साहित्य में सोद्देश्य होता है, क्योंकि किसी विशिष्ट भाव-विचार (अनुभव) या प्रतिक्रिया को प्रभावी रूप में प्रेषित करने के लिए कवि चित्र-विधान का आश्रय लेने के लिए बाध्य होता है। भाषा का यह मत ठीक है कि स्वभाषोक्ति (इतिवृत्तात्मक-

कवि अपनी या राजा की कीर्ति को स्थायी बनाने के लिए या राजाओं के मूर्त पुत्रों को मनोरंजक ढंग में सिखा देने के लिए काव्य की रचना में प्रवृत्त होता है, इस तरह के स्मूल उद्देश्य और काव्य-प्रयोजन एक प्रकार से सभी ने सहाराये हैं, विन्तु जंगे प्रथा-पालन के लिए ही। साहित्य-तत्त्व की कोई गहरी खेजना या मानव-जीवन और साहित्य में उनके रूपायन का कोई व्यापक आगम्य आलंकारिकों की काव्य-दृष्टि में हमें नहीं मिलता।'

१. भारतीय अलंकार-सम्प्रदाय की इतनी कड़ी आलोचना करने का एकमात्र कारण यह है कि उसके प्रवर्तकों और अनुयायियों ने 'अलंकार' को काव्य की 'आत्मा' का स्थानापन्न बनाने की कोशिश की, साधन को साध्य मानने की। दुनिया की ऐसी कोई भाषा नहीं है जिसमें अलंकृत भाषा का प्रयोग न होता हो—साधारण बोलचाल में या काव्य और साहित्य में। वस्तुतः जन-कंठ में ही अलंकारों का विकास हुआ है, क्योंकि अन्तरस्थ भावों और विचारों को प्रेषित करने के लिए उनके चित्रात्मक मूर्तीकरण की समस्या मानव-मात्र  लिए सामान्य रही है। इसी तरह कोई ऐसी भाषा (साहित्य-सम्पन्न) नहीं है, जिसके विद्वानों ने उसमें प्रयुक्त अलंकारों का स्वल्प-निरूपण और वर्गीकरण न किया हो। लेकिन अलंकार के लिए साहित्य या काव्य की 'आत्मा' का सिंहासन छीनने का हास्यास्पद उपक्रम हमारे यहाँ के आलंकारिकों ने ही किया है! इसमें सन्देह नहीं कि अलंकार (figures of speech) काव्य और साहित्य की भाषा के आवश्यक ही नहीं अनिवार्य अंग हैं—साधारण बोलचाल की भाषा के भी, क्योंकि काव्य-भाषा उसका ही परिष्कृत, मूर्त, संक्षेपित और अधिक प्रभावकारी रूप होती है। इसी लिए बोलचाल में जहाँ अलंकृत भाषा का प्रयोग (सहज और स्वाभाविक होता है, काव्य या साहित्य में सोद्देश्य होता है, क्योंकि किसी विशिष्ट भाव-विचार (अनुभव) या प्रतिक्रिया को प्रभावी रूप में प्रेषित करने के लिए कवि चित्र-विधान का आश्रय लेने के लिए बाध्य होता है। भामह का यह मत ठीक है कि स्वभावोक्ति (इतिवृत्तात्मक-

: ७ :

रीति-सिद्धान्त

वामन

आचार्य वामन (नवीं शताब्दी का आरंभ) भी सूत्रों, अलंकारों आचार्य ही है। लेकिन श्रुति उन्होंने पहली बार स्पष्ट रूप में निम्नलिखित रीति को ही काव्य की आत्मा (रीतिराज्या काव्यस्य) माना, इसलिए वे रीति-सिद्धान्त के प्रवर्तक माने जाते हैं। उनके अनुसार रीति गुण-विशिष्ट पद-रचना (अर्थान् ध्वनी) है। भामह-दण्डी आदि ने गुणों को अलंकारों में ही सम्मिलित कर दिया था, लेकिन वामन ने अलंकार से गुणों को पृथक् करके उनका रीति के साथ संबंध जोड़ा। उनके अनुसार किसी रचना में गुणों के कारण ही विशेषता होती है, इसलिए रीति गुणों पर ही निर्भर करती है। इसी कारण कुछ लोग रीति-सिद्धान्त को गुण-सिद्धान्त के नाम

विवरण) काव्य नहीं 'वाता' होती है और बसोक्ति सभी अलंकारों का मूलभूत है। लेकिन इसका तात्पर्य यह नहीं है कि अलंकार भाषा पर ऊपर से लड़े हुए आभूषण हैं (जिनके बिना सुन्दर मुखवाली स्त्री भी 'विषवा' नजर आती है)। आनन्दवर्धन ने इसी संकीर्णता के जवाब में कहा कि 'ध्वनि' (लावण्य) होने पर स्वभावोक्ति (अनलंकृत रचना) भी काव्य हो सकती है; और हम व्याप्यपूर्वक कह सकते हैं कि भामह को साधारण आधुनिक युग की सब नारियाँ 'विषवा' ही नजर आतीं। अलंकार काव्य के आत्म-भार नहीं हैं कि साहित्यालोचन का काम किसी पद्य या वाक्य में अलंकारों की छानबीन तक ही सीमित कर दिया जाय। भाव या विचार को चित्रात्मक भूतता अलंकारों के औचित्यपूर्ण प्रयोग से ही बो जाती है, सभी उसमें उक्ति-व्यक्तिकार, चारुत्व और प्रभावशालिता पैदा होती है। लेकिन यह काव्य या साहित्य की भाषा की सिर्फ पहली शर्त है। कारणभूत उपकरण-मात्र।

से भी पुकारते हैं। साम्ह के समय में, लगता है, वैदर्भी और गौडी इन दो रीतियों की आलंकारिकों में मान्यता थी। दण्डी ने भी इन दो रीतियों का ही उल्लेख किया है। वामन ने वैदर्भी, गौडी और पांचाली इन तीन रीतियों का निरूपण किया और उनके गुण-विशिष्ट रूप का विवेचन भी किया। देशविशेष (विदर्भ, गौड और पांचाल) के आधार पर इन रीतियों का नामकरण किया गया अवश्य है, लेकिन वामन का कहना है कि "विदर्भादि देशों में आविष्कृत होने से (रीतियों की देशों के नाम से) वह संसारं रची गई हैं"।^१ उनके अनुसार गुणों के भेद से इन रीतियों का भेद

१. मेरा विचार है कि एक मूलमूल चलती के कारण भारतीय काव्य-शास्त्र में रीति-विचार की परम्परा आरंभ से हो पथ-भ्रष्ट हो गई और फिर कभी सही मार्ग पर नहीं आ सकी। इसलिए रीति-सिद्धान्त में वस्तु-निरूपण से ज्यादा अटकलबाजी मिलती है और असत प्रश्नों के असत समाधान पाने पड़े हैं। हम पहले बता चुके हैं कि भरतमुनि ने 'नाट्यशास्त्र' में चार नाट्य-प्रवृत्तियों और उनसे संबद्ध पांच नाट्य-प्रवृत्तियों का उल्लेख किया था। उन्होंने रीति (या शैली) का नाम नहीं लिया, यद्यपि व्यापक अर्थ में ये पांच नाट्य-प्रवृत्तियाँ—आवन्ती, दक्षिणस्या, औड्रमागधी, पांचाली और मध्यमा—देश के विभिन्न भागों में प्रचलित नाट्य-शैलियाँ ही थीं, जिस तरह आज भी नृत्य या संगीत की अनेक शैलियाँ (विभिन्न प्रदेशों की लोक-परम्परा में ही नहीं बल्कि शास्त्रीय-परम्परा में भी) प्रचलित हैं, जैसे मनोपुरी नृत्य या कर्नाटक संगीत आदि। लेकिन सूक्ष्म विवेचन की दृष्टि से ये वास्तव में प्रवृत्तियाँ हैं, शैलियाँ नहीं। छायावाद, दयारामवाद आदि साहित्य की शैलियाँ नहीं, प्रवृत्तियाँ हैं, यद्यपि साधारण बोलचाल में उन्हें शैलियों के नाम से भी पुकारा जाता है। रीति या शैली केवल गुण-विशिष्ट पद-रचना नहीं है, बल्कि ऐसी पद-रचना है जो एक साथ ही लेखक (या कलाकार) के अन्तरस्थ भाव और विचार को भी व्यक्त करे और उसके विशिष्ट व्यक्तित्व को भी। शैली हमेशा लेखक के व्यक्तित्व

होता है। उदाहरण के लिए समस्त गुणों (दम शब्द-गुणों और दम अर्थ-गुणों)—ओज, प्रसाद आदि से युक्त रीति का नाम 'बंदर्भी' रीति है, इसी लिए यह रीति सबसे श्रेष्ठ है। वाणी का मधुरत्व 'बंदर्भी' रीति से ही संचित होता है। मौड़ी रीति केवल दो गुणों—ओज और कान्ति—से युक्त होती है, और माधुर्य और सौकुमार्य गुणों के अभाव में यह रीति समानशून्य और अत्यन्त उग्र पड़ोवाली होती है। इसके विपरीत, माधुर्य और सौकु-

की भी अभिव्यक्ति होती है। इसलिए जितने लेखक या कलाकार हैं या हुए हैं, उतनी ही शैलियाँ हैं, क्योंकि कोई भी दो व्यक्तित्व एकदम समान नहीं होते। पंत, निराला, प्रसाद, महादेवी, सभी प्रवृत्ति से छायावादी शायर हैं, लेकिन उनकी शैलियाँ अपनी-अपनी हैं, उनके व्यक्तित्वों से अभिन्न हैं। यह ठीक है कि विशिष्ट होते हुए भी हर व्यक्तित्व में अन्य व्यक्तित्वों के साथ अनेक समानताएँ होती हैं—यह स्वाभाविक ही है। इसी तरह साहित्य और कला की अनन्त शैलियों में भी बाह्य-समानताओं के आधार पर कुछ स्थूल वर्गों का निरूपण किया जा सकता है। गुणों के आधार पर भोजपूर्ण, काव्य, प्रसाद शैली का भेद हम कर सकते हैं। और आधारों का हम मूर्त, अमूर्त, वैज्ञानिक, साहित्यिक, भावुक, उदात्त, प्रगल्भ, जनैतिहिक, सरल, गौरव, हास्य, व्यंग्य, आत्मवीर्य, मार्मिक, स्थूल, सूक्ष्म—इस तरह के चाहे जितने वर्ग स्थापित कर सकते हैं। लेकिन लेखक के व्यक्तित्व (रचना में व्यक्त उसकी संवेदना, भाव-विचार-प्रतिक्रिया, बौद्धिक क्षमता और अनुभूति की विशिष्टता) की अखण्डता करनेवाले रीति या शैली के है सभी वर्गीकरण स्थूल ही समझे जाने चाहिए। शब्द-योजना, वाक्य-विन्यास, चित्र-विधान, लय, भाव-विचारों का अन्तर्सम्बन्ध, वैशिष्ट्य, गुण, संयम आदि यह-रचनागत इन बाह्य-तरंगों के विवेचन के साथ प्रत्येक लेखक की व्यक्तित्वगत विशेषताओं का सूक्ष्म विवेचन भी उचित है, ताकि अन्य सभी लेखकों से उसकी विशिष्टता का निर्धारण करके उसकी कृति का समग्र रूप में मूल्यांकन किया जा सके। कुर्माव्य से वाचन या अन्य

मायं केवल इन दो गुणों से युक्त रीति 'पाचाली' कहलाती है। इस प्रकार भोज और कान्ति-विहीन पाचाली रीति गाङ्गबन्ध से रहित और शिथिल पदवाली होती है। समस्त गुणों से युक्त होने के कारण वैदर्भी रीति ही श्रेष्ठ कवियों को प्रिय होती है, क्योंकि उसमें अर्थ-गुणों का वैभव आस्वाद्य होता है। उसमें निबद्ध होने पर शब्द-सौन्दर्य गिरकने लगता है, नीरस वस्तु भी सरस और तुच्छ और असत् वस्तु भी अलौकिक चमत्कारमय-भी प्रतीत होती है। यह है वामन के रीति-सिद्धान्त का सार। एक बार

रीतिवादियों के सामने शैली या रीति का इतना व्यापक दृष्टिकोण नहीं रहा। नाट्य-शास्त्र से अलग होकर जब स्वतंत्र रूप में काव्य-शास्त्र का विकास हुआ तो आरंभ के आलंकारिकों ने भरत-निरूपित नाट्य-प्रवृत्तियों के भेद को काव्य या साहित्य की शैलियों पर ज्यों-का-त्यों घटित कर दिया। रीति-विचार की परम्परा इस तरह आरंभ से ही धक्का-झट्ट हो गई और परवर्ती आचार्य उसे वामन की बाँधी सीमाओं से बाहर नहीं निकाल सके। रीतिमाँ तीन होती हैं, चार या छे ? उनका गुण से संबंध है या गुण रीतियों से स्वतंत्र हैं ? किस रीति में कौन-से वर्णों का अधिक प्रयोग होता है ? —सारा रीति-विवेचन इन आनुवंशिक और स्थूल प्रश्नों तक ही सीमित हो गया। "कवय की अनन्त शैलिमाँ हैं", आनन्दवर्धन के इस निर्देश का आलंकारिकों की तरह परवर्ती रीतिवादियों ने भी महत्व नहीं समझा। पारश्चात्य साहित्य में रीति-बर्चा क्या कभी इस तरह के निरूपणों में सहारे चली है कि काव्य या साहित्य की तीन या चार शैलियाँ होती हैं, अंग्रेजी, फ्रांसीसी, स्पेनार्की और यूनानी ? फिर इनका आधार गुणों को बताना तो और भी हस्यास्पद लगता है। वामन ने दस अर्थ और दस शब्द-गुणों की सत्ता मानी। वैदर्भी में दस, शौड़ी में दो और पांचाली में दो गुणों की स्थिति बतायी। लेकिन बीस गुणों से गणित के संयोग और कम-संघय की क्रिया द्वारा सैकड़ों रीतिमाँ बनायी जा सकती हैं, फिर तीन या चार ही क्यों ?

होना है। उदाहरण के लिए गमस्त गुणों (दस शब्द गुणों)—ओत्र, प्रमाद आदि में युक्त रीति का नाम लिए यह रीति सबसे खेप्ट है। बाणी का मधुरम 'ब' होता है। गौडी रीति केवल दो गुणों—ओत्र और है, और मामुखं और मौकुमार्य गुणों के अभाव में और अत्यन्त उग्र गरीबानी होती है। इसके डि

की भी अभिव्यक्ति होती है। इसलिये जितने ले
 हैं, उतनी ही संलिखों हैं, क्योंकि कोई भी हो *

को उन्होंने 'लाटी' रीति बताया। लेकिन इससे रीति-सिद्धान्त का महत्व घटा ही, बढ़ा नहीं।

रीति-सिद्धान्त के इस संक्षिप्त परिचय से भी स्पष्ट हो गया होगा कि साहित्य में रीति या शैली के महत्वपूर्ण प्रश्न को रीतिवादी आचार्यों ने न तो ठीक से समझा ही और न ठीक से पेश ही किया। वाचन बनाकरण थे, साहित्य-भ्रमज नहीं। जिस यांत्रिक और सक्कीर्ण ढंग से भारतीय काव्य-शास्त्र में रीति का विवेचन हुआ है, उतना अन्यत्र नहीं हुआ। शायद यही कारण है कि रीति-सिद्धान्त का आगे विकास नहीं हो सका यद्यपि हिन्दी में बड़ी शताब्दियों तक रीतिवादी कवियों की एक लम्बी परम्परा भी चलती रही।

॥ ८ ॥

वक्रोक्ति-सिद्धान्त

कृतक

रूपवादी सिद्धान्तों में आचार्य कुन्तक (दसवीं शताब्दी का जैन—
ग्याह्वी का आरंभ) के वक्रोक्ति-सिद्धान्त का सबसे महत्वपूर्ण स्थान है।
कुन्तक का दृष्टिकोण भाव, दण्ड या वाचन की अपेक्षा नहीं ज्यादा
व्यापक और उदार है। वे सवमुच पहले और दुर्भाग्य से अन्तिम बाल-
शारिक हैं, जिनका दृष्टिकोण एवांगी और यान्त्रिक न होकर समग्रतावादी
है। वाच्य-प्रयोजन के संबंध में तो उन्होंने चिन्मी-पिटी बातें ही नहीं,
लेकिन वे सच्चे वाच्य-भ्रमज थे, इसलिए उन्होंने ही पहली बार 'वाच्य में
अलंकार और अलंकार्य' का भेद समझाने हुए बताया कि भुविचा के लिए
ही वाच्य-शास्त्र में वृषट्-वृषट् बरके दोनों (अलंकार्य वाच्य-अर्थ तथा
अलंकार) का विवेचन किया जाता है, ताकि वाच्य के सामान्य और विशेष

मन की स्वयं दिग्गम हिता जा सके। अन्तरा ब्रह्म में जो का को दृष्टि से उन चीजों की अवगमन मना मरी है। बल्कि उनकी मर्म का भाव ही काव्य है, व्यष्टि का कोई महत्त्व नहीं है। अन्तर्कार-मि-साद और अर्थ—नीति की कल्पित ही काव्य है। इतिहास-नीति का अन्त अन्त विवेचन उचित नहीं है, यद्यपि अन्त-अन्त विवेचन में का गोपनी को छह कर देने की शक्ति प्राप्त होती है। यह एक महत्त्व गोपनी-नियम (anesthetic law) है, जिसे भरत-वरनी आन्तरिक नु-बुद्धि से।

कुलक वक्रोक्ति-विज्ञान के प्रकाश माने जाने हैं। उनमें बहुत पुरा-भामह ने वक्रोक्ति को समस्त अन्तर्कारों का सूत्रमूत्र कहा था। दण्डी भी एक प्रकार से भामह का ही समर्थन किया था, यद्यपि वन में अति-शयोक्ति को अधिक प्रशंसा दी थी। आनन्दवर्धन, अमिनवर्धन और वायस आदि आचार्यों ने भी वक्रोक्ति के संक्षेप में भामह की भाष्य-प्रशंसा की ही विष्टोपन किया। बट्ट वक्रोक्ति की व्याख्या से परिचित अवसर से, लेकिन उन्होंने भी इनको एक अन्तर्कार ही माना। कुलक पहले आचार्य हैं जिन्होंने वक्रोक्ति-विज्ञान का विस्तार से निरूपण किया। अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ 'वक्रोक्ति-मीमांसा' में वक्रोक्ति के स्वरूप की व्याख्या करते हुए उन्होंने कहा कि "वक्रोक्ति ही शब्द और अर्थ दोनों का एकमात्र अन्तर्कार है। प्रसिद्ध कथन से भिन्न वर्णन-शैली ही वक्रोक्ति है।" कवि अपने कौशल और प्रतिभा से उक्ति में अभिव्यञ्जनामूलक वैदित्य भर देते हैं। उनकी यह असाधारण प्रकार की वर्णन-शैली ही वक्रोक्ति कहलाती है। "वैदित्य-भंगी भणिति" (चमत्कारपूर्ण या रमणीय वर्णन-शैली), कुलक की यह स्थापना है। विदग्धता में सौन्दर्य, चमत्कार, रमणीयता, आह्लादकारिता आदि का भाव निहित है। इस प्रकार वक्रोक्ति को ही एकमात्र अन्तर्कार और काव्य-स्थ के रूप में प्रतिष्ठित करके कुलक ने समस्त काव्य-व्यापार में वक्रोक्ति का विस्तार दिखाया। उन्होंने वक्रोक्ति के छह प्रकार निरूपित किए—(१) वर्ण-विन्यास-वक्रता, (२) पदपूर्वादि-वक्रता, (३) प्रत्यय-

वक्रता, (४) वाक्य-वक्रता, (५) प्रकरण-वक्रता और (६) प्रबन्ध-वक्रता। इनके अन्तर्गत ही अलंकार, रीति, रस और ध्वनि की वक्रता भी सम्मिलित है। तात्पर्य यह कि कुन्तक ने यद्यपि कही भी अन्य रूपवादी आचार्यों की तरह काव्य की आत्मा के स्थान पर वक्रोक्ति को जबरन प्रतिष्ठित करने की कोशिश नहीं की, लेकिन उन्होंने वाग्वैचित्र्य से लेकर रसवैचित्र्य और महाकाव्यवैचित्र्य तक वक्रोक्ति का ही व्यापार दिखाया है। उदाहरण के लिए प्रबन्ध-वक्रता का विवेचन करते हुए उन्होंने कहा कि ऊपर से तो यही बीखता है कि रामायण में अन्य वक्रताओं के संयोग से एक सुन्दर महापुरुष का वर्णन किया गया है; लेकिन वास्तव में कवि का प्रयोजन केवल वर्णन करना-भर नहीं है, बल्कि “राम के समान आचरण करना चाहिए, रावण के समान नहीं”, इस प्रकार का विधि और निषेधात्मक उपदेश उस प्रबंध-काव्य या नाटक का फलितार्थ है। यही इस काव्य की वक्रता या सौन्दर्य है। यहाँ पर वक्रता व्यंग्यार्थ का रूप ले लेती है। ‘स्वभावोक्ति भी एक अलंकार है’, दण्डी के इस मत का खंडन करते हुए कुन्तक ने तर्क दिया कि स्वभावोक्ति तो अलंकार्य है, इसलिए कभी अलंकार नहीं हो सकती। काव्य या साहित्य में स्वभाव (स्वरूप, जिससे पदार्थ का वर्णन और ज्ञान-रूप व्यवहार होता है) ही का वर्णन होता है। स्वभाव काव्य का गरीर-स्थानीय है, इसलिए गरीर ही यदि अलंकार हो जाय तो वह दूसरे किसी अलंकृत करेगा ?

‘पाश्यायौ सहितौ काव्यम्’—काव्य की इस व्याख्या को स्पष्ट करते हुए कुन्तक ने कहा कि वैसे तो सभी वाक्यों में शब्द और अर्थ का सहभाव रहता है, लेकिन काव्य में उनका विशिष्ट सहभाव अभिप्रेत है, ऐसा सहभाव जिसमें वक्रता (सौन्दर्य) हो, तभी उसमें रमणीयता आती है और काव्य-मर्मज्ञों के लिए वह आनन्ददायक होता है। शब्द और अर्थ के सहभाव में यदि कमी हो—यानी अर्थ को मली प्रकार प्रनामित करनेवाले समय शब्द का अभाव हो तो (उत्तम चमत्कारी) अर्थ स्वरूपतः स्फुरित होने पर भी निर्जीव-सा ही रहता है, और शब्द भी वाक्योपयोगी (चमत्कारी)

अर्थ के अभाव में (किसी साधारण) अन्य अर्थ का वाचक होकर वाक्य का भारभूत-सा प्रतीत होने लगता है। प्रतिभा के दारिद्र्य और दैन्य के कारण किसी कवि के पास अगर कहने योग्य कोई सुन्दर वस्तु (content) नहीं है तो कोरा शब्द-सौन्दर्य, वक्रता (चमत्कार) के बावजूद ग्राम्य और रही होता है। इसी तरह शोभाविशय से रहित वस्तुमात्र को काव्य के नाम से नहीं पुकारा जा सकता, वह शुष्क तर्क वाक्य की तरह अमूर्त और नीरस होता है। वह काव्य-ममंज के हृदय में रमणीय चमत्कार नहीं उत्पन्न कर सकता, इसलिए सहृदय-संवेद्य नहीं होता। कुन्तक के इस विवेचन में व्यापक सौन्दर्य-नियमों का निरूपण हुआ है। वक्रोक्ति को ही एकमात्र अलंकार और वर्णन-शैली (रीति) मानकर उन्होंने कवि और पाठक दोनों को आलंकारिकों की यांत्रिक वर्गीकरण की रुढ़िबद्ध शास्त्रीय परम्परा के कठोर ध्वजों से मुक्ति दिलाने की कोशिश की, लेकिन बाद के आलंकारिकों की संकीर्ण दृष्टि इसको बर्दाश्त नहीं कर सकी—दम्पक, समुद्र-बंध आदि ने उनका विरोध ही किया। इसके अलावा चूँकि कुन्तक ध्वनि-सिद्धान्त के विरोधी थे और उन्होंने रस और ध्वनि को भी वक्रोक्ति में ही समेटने की गलत चेष्टा की थी, इसलिए विश्वनाथ-जैसे रसाचार्यों ने भी उनके सिद्धान्त का खंडन ही किया। इस प्रकार वक्रोक्ति-सिद्धान्त के एकमात्र प्रवर्तक और समर्थक कुन्तक ही हैं। यह एक विचित्र-सी बात है कि रूप-तत्त्व का विवेचन करनेवाला, अकेला वैज्ञानिक सिद्धान्त अन्य आलंकारिकों की संकीर्णता और लक्षण-प्रियता के कारण विकास नहीं कर सका। कुन्तक के सिद्धान्त में रूप-तत्त्व की परख करनेवाले साहित्यालोचन के कुछ व्यापक मानदंड मिलते हैं, जिनका उल्लेख हम पहले कर चुके हैं। वस्तुतः अलंकार और रीति के सिद्धान्तों ने किसी व्यापक सौन्दर्य-सिद्धान्त की उद्भावना ही नहीं की। इसी लिए कुन्तक के वक्रोक्ति-सिद्धान्त के प्रति परवर्ती आचार्यों ने जो विरोध प्रदर्शित किया, वह दोष का विषय है। दरअसल (ध्वनि-संयुक्त) रस-सिद्धान्त में ही रूप-निर्माण की प्रक्रिया रूप में वक्रोक्ति का समाहार करने की आवश्यकता थी।

: ९ :

उपसंहार

राजमोक्षर

अन्त में हम यायावर राजमोक्षर और उनकी पत्नी जवन्तिमुन्दरी (नवी सती का अंत) द्वारा 'काव्यमीमांसा' में उठाये गये कुछ प्रश्नों का जल्लेख करके प्राचीन भारतीय आलोचना के विकास का यह विवरण समाप्त करते। इन प्रश्नों का साहित्य की आलोचना में काफी महत्व है। विशेषकर, पारश्वात्य आलोचना का तो सूत्रपात ही इन प्रश्नों से हुआ था। प्लैटो ने काव्य के नैतिक प्रभाव का प्रश्न उठाकर होमर और हीसियड की रचनाओं से यह सिद्ध किया था कि कवि देवताओं की कल्पित स्पर्धा, अनैतिकता, क्रूरता और उनके अनाचार का वर्णन इतने चमत्कारपूर्ण ढंग से करते हैं कि दर्शकों पर इसका अनैतिक और प्रमादपूर्ण प्रभाव पड़ता है। उनकी दृष्टि में कवि सिद्ध और सत्य का विरोधी होता है, इसलिए अपने आदर्श गणतन्त्र में उन्होंने कवि के लिए कोई स्थान ही नहीं रखा। प्लैटो एक प्रकार से कवि-कर्म पर प्रतिबन्ध और नियंत्रण (सेंसर) लगाने के पक्षपाती थे। इन संकीर्ण दृष्टिकोण की प्रतिध्वनि फास्ती और निरकुश साम्राज्य-वादी व्यवस्थाओं में आज भी सुनायी देती है। नवी सती में सम्वत्. काव्य के बारे में हमारे यहाँ भी कुछ वैसे ही सकीर्णतावादी नैतिक प्रश्न पूछे जाने लगे थे। इसलिए इस प्रश्न के उत्तर में कि "काव्यों में वर्णनीय व्यक्ति या विषय के प्रति सामान्यतः जो अर्थवाद या अतिरापोक्ति की जाती है, उसके कारण क्या वे त्याग्य नहीं हैं?" राजमोक्षर ने कहा कि नहीं, यह वर्णन "अमंगल और असत्य नहीं होता। इस प्रकार के अर्थवादपूर्ण वर्णन तो वेदों, शास्त्रों और लोक में भी पाये जाते हैं।" कुछ लोगो का मत था कि लोक में सन्मार्ग का उपदेश ही उचित होगा है, लेकिन वाक्यों में रति आदि के अश्लील वर्णन रहते हैं, इसलिए काव्य अप्राप्त्य और त्याग्य है। इसके उत्तर में राजमोक्षर ने उदाहरण देकर बताया कि

कवि को "प्रगम आने पर ऐसे वर्गन करने गड़ने हैं और यह उचित भी है।" इस प्रकार राजनेश्वर ने काव्य में अर्थवाद और भवनीन के वर्गन को प्रगमगमन उचित बताकर एक उदारदृष्टि का ही परिचय नहीं दिया, बल्कि कवि या कलाकार पर अनावश्यक प्रतिबन्ध लगाने भी विरोध किया।

'प्रतिभा' के विवेचन में राजनेश्वर ने ही यह भेद दिया था कि 'कवित्री प्रतिभा' कवि की उत्पत्तिकर होती है और 'भाववित्री प्रतिभा' भाषक की। उनके मन में "कवि और भाषक (आलोचक) में भेद नहीं क्योंकि दोनों ही कवि हैं।" उन्होंने आलोचकों को चार कोटियों में बाँटा है—
 (१) अरोषकी (जिन्हें किसी की अच्छी-बे-अच्छी रचना भी नहीं बचती)
 (२) सन्तुष्टाम्यवहारी (जो मन्त्री-बुरी सभी प्रकार की रचनाओं पर 'बाधा' कर उठते हैं)। (३) मन्थरी (जो ईर्ष्याविज किसी रचना को पसन्द नहीं करते और कुछ-न-कुछ दोष-दशान करने की चेष्टा करते रहते)।
 (४) तत्त्वाभिविवेकी (जो निष्पक्ष और सच्चे समालोचक होते हैं। भाषक वित्री प्रतिभा केवल उनमें ही मिलती है, लेकिन ऐसे मालमरहित गुण आलोचक विरले ही होते हैं)। राजनेश्वर का यह विवेचन आज भी सही है।

इस प्रकार हमने देखा कि भारतीय आलोचना की परम्परा अत्यन्त प्राचीन और विगल ही नहीं है, बल्कि विश्व के साहित्यालोचन में उनकी महती देन भी है—रस, ध्वनि और वक्रोक्ति-सिद्धान्तों के रूप में। इन सिद्धान्तों में अनेक सार्वजनीन और सार्वभौम सौन्दर्य-नियमों का निरूपण हमें मिलता है, जो मानव-मात्र को सामान्य, स्थायी और जीवन विपन्न होने के साथ ही साहित्य-कला के निर्माण और उसके मूल्यांकन संबंधी हमारी आधुनिक मान्यताओं का मूलाधार बन सकती हैं। कम-से-कम इतना तो निर्विवाद है कि किसी भी व्यापक, वस्तुपरक सौन्दर्य-शास्त्र या आलोचना-सिद्धान्त का निर्माण इस विगल और समृद्ध परम्परा की उद्देश्य करके नहीं हो सकता। पाश्चात्य और पूर्वात्य को सुविगल काव्य-शास्त्र-

परम्पराओं की स्थायी उपलब्धियों को समान भाव से ग्रहण करके और एक समन्वयकारी वैज्ञानिक दृष्टि के अन्तर्गत उनका समन्वय और समाहार करके ही साहित्य-कला की आलोचना विकास कर सकती है, और देश-काल-जनित प्राचीन आचार्यों के दृष्टिकोणों की साम्प्रदायिक सकीर्णताओं को त्यागकर उनके सत्तुल्य अमिश्रणों का उद्घाटन कर सकती है।

दुर्भाग्य से सत्रहवीं शताब्दी के बाद भारतीय आलोचना का आगे विकास नहीं हुआ। हिन्दी के रीतिवालों कवियों ने इस परम्परा को विह्वल ही लिया। बीसवीं शती में आकर प्राचीन भारतीय काव्य-शास्त्र का अध्ययन तो बहुत हुआ है, लेकिन शास्त्रानुयायी (scholarship) इन ही हैं, मूल्यनिष्ठापूर्वक नहीं। इसलिए इस अध्ययन-अध्यापन से भारतीय आलोचना का विकास नहीं हुआ—आचार्य तुलसि तथा अन्य विद्वानों के गंभीर प्रयत्नों के बावजूद। हिन्दी में छायावादी कवियों—प्रताप, पंत, निराला, महादेवी—और प्रगतिवादी तथा अब कुछ प्रयोगवादी आलोचकों ने ही कुछ मौलिक स्थापनाएँ की हैं, लेकिन उनकी मौलिकता हिन्दी-सापेक्ष ही है। दरअसल ये स्थापनाएँ पारंपार्य दृष्टिकोणों से प्रभावित हैं और भारतीय परम्परा का उनमें समाहार नहीं है।

द्वितीय खण्ड
पाश्चात्य आलोचना का विकास



: १ :

प्राचीन परम्परा और नवीन विकास

पाश्चात्य काव्य-शास्त्र की परम्परा भी लगभग डेढ़ हजार साल पुरानी है। आरंभ में उसका विकास यूनान में हुआ, फिर रोम में। प्लैटो, अरस्तू, लीनाइनस, होरेस, विक्टोरियन इस प्राचीन परम्परा के निर्माता हैं। ईसा की तीसरी शती तक पहुँचते-पहुँचते इस परम्परा का विकास अवसृष्ट हो गया। पादरी-वर्ग द्वारा लागू किए गये कठोर धार्मिक अनुष्ठानों में स्वतंत्र ज्ञान, विज्ञान, कला, साहित्य और आलोचना के प्रेरणा-स्रोत सूख गये। मध्ययुगीन निवृत्तिमूलक और वैराग्य-प्रधान ईसाई धर्मान्यता ने निषिद्ध अंधकार की तरह फैलकर योरोप के सामाजिक और बौद्धिक जीवन को बाँधा दिया। तेरहवीं शती में दांते की प्रतिभा ने सांस्कृतिक नवजागरण के अप्रसूत के रूप में घुमरने की तरह साहित्याकाश में उदित होकर इस अंधकार के आवरण को चीरते हुए आलोक की एक शुभ्र रेखा खींच दी। इसके बाद दो-तीन सौ साल तक आलोचना की परम्परा का पुनः अविच्छिन्न विकास तो नहीं हो सका, लेकिन सामाजिक जीवन में बौद्धिक स्वतंत्रता की अदम्य भावना पनपती रही, जिम्मे आगे के विकास की भूमिका तैयार की। सोलहवीं शताब्दी में सर फिलिप सिडनी की पुस्तक ने पाश्चात्य आलोचना की प्राचीन परम्परा को पुनरुज्जीवित किया। सांस्कृतिक नवजागरण ने साहित्य, कला और विज्ञान के हर क्षेत्र में अमूर्त-पूर्व विज्ञान के जो द्वार खोल दिए थे, उसके परिणामस्वरूप पाश्चात्य आलोचना का भी अविच्छिन्न विकास शुरू हुआ। तब से, विशेषकर फ्राँस, इंग्लैंड, जर्मनी, इटली, रूस और अमेरिका में साहित्य और कला में अग्रगण्य आलोचक, यूनान के मनीषी आचार्यों से दृष्टि लेकर, अपने मौलिक

विम्वन द्वारा साहित्य और कला का गंभीर, सांत्विक विवेचन ही नयी करने आये हैं, बल्कि विम्वन-साहित्य की महान दृष्टियों और युग-विप्लवी प्रवृत्तियों का भी मूल्यांकन और विवेचन करने आये हैं। सामान्य साहित्य और कला की गहन आलोचना की यह एक विज्ञान और महान परम्परा है। इन परम्परा को पश्चिम के मानवादी तथा मौनिकवादी दार्शनिकों ने साहित्य और मौन्दर्य-गंधंधी आनी गंभीर उद्भावनाओं से समृद्ध किया है। मनुष्य के बाह्य सामाजिक और आध्यात्मिक जीवन का अध्ययन करनेवाले विम्वन भी साम्य और विज्ञान हैं—समाज-शास्त्र, मनोविज्ञान, मानव-शास्त्र और जीव-शास्त्र—उनके प्रमुख विद्वानों ने भी अपने-अपने क्षेत्र के अनुसंधानों में प्राण तथ्यों की रीसनी में संस्कृत और कलाकार के मन में होनेवाली रचनात्मक प्रक्रिया से लेकर दर्शक-श्रोता-पाठक के मन में होनेवाली मौन्दर्यानुभूति की प्रक्रिया और आदिम-युग के मानव की सरल, अशोध कलात्मक चेट्टाओं से लेकर आधुनिक युग के संरिष्ट कला-रूपों के विकास का सांस्कृतिक-सामाजिक इतिहास के व्यापक परि-प्रेक्ष्य में रखकर गंभीर अध्ययन किया है, और इस प्रकार पाश्चात्य आलो-चना को विभिन्न विज्ञानों से भी अनेक नयी दृष्टियाँ प्राप्त हुई हैं। साथ ही, इस बीच पाश्चात्य साहित्य में विप्लवी प्रवृत्तियाँ मुखर हुई हैं—स्वच्छन्दतावाद, यथार्थवाद, प्रकृतवाद, प्रतीकवाद, अभिव्यंजनावाद, रूप-चित्रवाद, अस्तित्ववाद, समाजवादी-यथार्थवाद आदि—उनके प्रवर्तकों ने भी साहित्य के किसी-न-किसी तत्त्व का सांपोषांग विवेचन करके, कम-से-कम उस तत्त्व के बारे में हमारी आलोचना-दृष्टि को यहराई प्रदान की है। साहित्य के विभिन्न रूप-प्रकारों—कविता, उपन्यास, नाटक, कहानी, निबंध आदि की रूपगत विशिष्टताओं और ऐतिहासिक विकास का भी पर्याप्त सूक्ष्मवत्ता से वहाँ अध्ययन हुआ है और संगीत, चित्र, मूर्ति, नृत्य, स्थापत्य, वेले, अपिरा, रंगमंच, सिनेमा आदि विभिन्न कला-माध्यमों का इतना गहन और सांत्विक अध्ययन पाश्चात्य विद्वानों ने किया है कि इन सबसे प्राप्त दृष्टियों के आधार पर वहाँ दर्शन और आलोचना-शास्त्र

से भिन्न, किन्तु उनसे सबद्ध, एक स्वतंत्र सौन्दर्य-शास्त्र का विकास भी हो गया है। इस प्रकार साहित्य और कला की तरह पाश्चात्य आलोचना की परम्परा भी इतनी समृद्ध और सम्पन्न है कि एक परिच्छेद की सीमा में उसके विकास की स्थूल रूपरेखा प्रस्तुत करना भी एक असंभव कार्य सीखता है।

इस दुस्साहसपूर्ण यात्रा पर चलने से पहले भारतीय पाठकों को दो बातें ध्यान में रखनी चाहिए। पहली तो यह कि मध्ययुग के अंधकार में बूझे हुआ-बारह सौ वर्षों के बाद, आज यह लगना है जैसे पाश्चात्य दर्शन, साहित्य, कला, आलोचना, यानी संस्कृति की विरासतपारा प्राचीन यूनान से लेकर अब तक अविच्छिन्न रही है। प्राचीनो और आधुनिकों के बीच वहाँ देहा-काल का व्यवधान या दूरी नहीं दिखायी देती। प्राचीन यूनान के दार्शनिक, सौन्दर्य-शास्त्री, महाकवि और नाटककार समस्त पाश्चात्य जगत के लिए आज भी अनन्त प्रेरणा के स्रोत बने हुए हैं और उमे सतत आलोक-दान करते जा रहे हैं। होमर, एस्किलेस, सोफोक्लीज और यूरीपिडीज के महाकाव्य और नाटक पाश्चात्य साहित्यकारों के लिए आज भी अनुकरणीय आदर्श हैं। प्लेटो, अरस्तू और क्रोमरे दार्शनिकों की वृत्तियाँ दर्शन, आलोचना, और समाजशास्त्र, यहाँ तक कि हर क्षेत्र के वैज्ञानिकों और विचारकों के लिए आज भी प्रस्थान-बिन्दु हैं। आबस्य-कला पढ़ने पर वे बार-बार दृष्टि और आलोक लेने के लिए उनके पास जाते हैं—पिष्ट-वेपण के त्रासिर नहीं, न अपनी रुढ़ि-ग्रस्त मंचीगंताओं के लिए आग्रह और औचित्य खोजने के लिए ही, बल्कि अपने अनुमन्थानों से प्राप्त तथ्य-ज्ञान और अनुभव की किमी व्यापक नियम के अन्वर्तन व्यवस्था देने की प्रणाली सीखने के लिए और अपनी मौनिक उद्भावनाओं की परम्परा की वड़ी में जोड़ने के लिए। तात्पर्य यह कि प्राचीन यूनान के मनीषी आचार्यों और महाकवियों की वृत्तियाँ पाश्चात्य जगत की एक सामान्य और जीवन्त विरासत हैं, और परवर्ती आलोचकों और विद्वानों के संप्रपन्नो से अब समग्र मानवता की सामान्य विरासत बन गई हैं।

विष्णुन द्वारा गाहिर और बजा का गंभीर, साहित्य विविध ही नहीं करने आते हैं, बल्कि विषय-साहित्य की महान कृतियों और मनु-विराजती प्रवृत्तियों का भी मनुष्योत्पन्न और विवेचन करते आते हैं। साहित्य साहित्य और बजा की महान मानोचना की यह एक विज्ञान और महान परम्परा है। इस परम्परा को पश्चिम के साहित्यी तथा मौलिकी दर्शनियों ने साहित्य और मनुष्य-मनुष्य अन्तर्गत गंभीर उद्भावनाओं में मनुष्य किया है। मनुष्य के बाह्य सामाजिक और आध्यात्मिक जीवन का अध्ययन करनेवाले विज्ञान भी साहित्य और विज्ञान हैं—मनोविज्ञान, मानव-शास्त्र और जीव-शास्त्र—उनके प्रमुख विज्ञानों ने भी अपने-अपने क्षेत्र के अनुसंधानों में प्राण तथ्यों की रोशनी में केवल और कलाकार के मन में होनेवाली रचनात्मक प्रक्रिया से लेकर दर्शक-श्रोता-नाटक के मन में होनेवाली मनुष्यानुमति की प्रक्रिया और आदिम-युग के मानव की सरल, अवोध बाल्य-चोटियों से लेकर आधुनिक युग के संश्लिष्ट कला-रूपों के विकास का सांस्कृतिक-सामाजिक इतिहास के व्यापक परिप्रेक्ष्य में रखकर गंभीर अध्ययन किया है, और इन प्रकार पाश्चात्य मानोचना को विभिन्न विज्ञानों से भी अनेक नयी दृष्टियाँ प्राप्त हुई हैं। साथ ही, इस बीच पाश्चात्य साहित्य में जितनी प्रवृत्तियाँ मुखर हुई हैं—स्वच्छन्दतावाद, यथार्थवाद, प्रकृतवाद, प्रतीकवाद, अभिव्यञ्जनावाद, रूप-चित्रवाद, अस्तित्ववाद, समाजवादी-यथार्थवाद आदि—उनके प्रवृत्तियों ने भी साहित्य के किसी-न-किसी तत्त्व का सांघोषांग विवेचन करके, कम-से-कम उस तत्त्व के बारे में हमारी आलोचना-दृष्टि को गहराई प्रदान की है। साहित्य के विभिन्न रूप-प्रकारों—कविता, उपन्यास, नाटक, कहानी, निबंध आदि की रूपगत विशिष्टताओं और ऐतिहासिक विकास का भी पर्याप्त सूक्ष्मवृत्ता से वहाँ अध्ययन हुआ है और संगीत, चित्र, मूर्ति, स्थापत्य, वेले, अपिरा, रंगमंच, सिनेमा इत्यादि इतना गहन और सांस्कृतिक अध्ययन हुआ है कि इन सबसे प्राप्त दृष्टियों के आधार

विज्ञान के इस अमृतपूर्व युग में देशों और संस्कृतियों के बीच अनुलघ्व सीधों नहीं रही। राष्ट्रीय संस्कृतियाँ और परम्पराएँ अपना वैशिष्ट्य रखते हुए भी, विश्व-मानवता की एक सामान्य संस्कृति और परम्परा का अभिन्न अंग बनती जा रही हैं। इसलिए वह समय निकट है जब उम्र व्यापक समन्वयकारी अनुष्ठान में पूर्वात्य और पारचात्य के युग-चेता विद्वानों का समान योगदान रहेगा और प्राचीन भारत, चीन, मिस्र, यूनान और आधुनिक जगत की समस्त उपलब्धियों का एक व्यापक साहित्य-निदान के रूप में समन्वय किया जायगा। तब भरतमुनि, आनन्दवर्धन, अभिनवगुप्त और कुन्तक के साथ प्लेटो, अरस्तू, लौक्राइनस, मेटे, सेसिंग, आर्नल्ड, रस्किन, बेलिन्स्की, चनिशेव्स्की, सॉलस्तॉय, कॉइबेल आदि हम सब की सामान्य, जीवन्त विरासत के अंग होंगे। लेकिन यह भविष्य में प्रतिकल्पित होनेवाली आशा की कल्पना-मात्र है। तत्काल तो हमें पारचात्य आलोचना के विकास की स्पूल रूपरेखा प्रस्तुत करनी है, ताकि साहित्य, कला और मौल्य-संबंधी प्रश्नों पर पारचात्य विचारकों में जो तात्त्विक दृष्टियाँ प्रदान की हैं और जिन सार्वजनीन और सार्वभौम सौन्दर्य-नियमों की उद्भाषणा की है उनसे भारतीय पाठक आरंभिक परिचय प्राप्त कर सकें। जिन विशिष्ट सामाजिक और सांस्कृतिक परिस्थितियों में पारचात्य आलोचना का प्रत्येक युग में विकास हुआ उनकी ओर स्थानाभाव के कारण हम स्पूल सचेत हो कर सचते हैं, उनका विस्तृत विवेचन नहीं कर सकेंगे।

: २ :

पारचात्य आलोचना का जन्म : यूनानी काव्य-चिन्तक

प्राचीन यूनान में जब काव्य-शास्त्र के रूप में पारचात्य आलोचना का विकास हुआ, उस समय वहाँ की सभ्यता और संस्कृति अपनी उन्नति के चरम

दूसरी बात यह कि अपने-अपने सीमित क्षेत्र की एकांगिता और मज-बूदी आग्रह भी इन विभिन्न साहित्य-दृष्टियों में पर्याप्त मात्रा में मिलने हैं। विशेषकर बीसवीं शताब्दी में आकर सामाजिक-आर्थिक कारणों से पाश्चात्य संस्कृति में विघटन को जो प्रक्रिया शुरू हुई है, उससे साहित्य और कला में अनास्था, कुंठा और मानवद्रोह की प्रवृत्तियों को बेहद प्रोत्साहन मिला है और इन प्रवृत्तियों का औचित्य सिद्ध करनेवाली 'नयी आलोचना' अपने अनर्गल और छिजोरे तकवाद का भी आजकल वहाँ काफी शोर मचायी देना है। उनको देखा-देखी हमारे यहाँ भी कुछ लोग कुंठा-ग्रस्त और मानव-द्रोही बनने का उपाय करने लगे हैं, और उनकी आलोचना में उस अनर्गल तकवाद की नक़ल दिखायी देती है जिसकी ओर मैंने अभी संकेत किया है। लेकिन पाश्चात्य देशों में आज भी ऐसे सत्यनिष्ठ आलोचकों और विचारकों की कमी नहीं है जो अपने गंभीर वस्तुपरक विवेचन से साहित्य और कला के संबंध में मौलिक उद्भावनाएँ करते जा रहे हैं। यह ठीक है कि साहित्य और कला-मंडपी इस विपुल ज्ञान और अमंश्वर तात्त्विक दृष्टियों का अभी तक किंगों व्यापक साहित्य-सिद्धान्त के अन्तर्गत समन्वय नहीं किया जा सका है। समयन वर्तमान की अनिश्चितता और अस्थिरता ही इसके लिए उत्तरदायी है। लेकिन मानव-इतिहास में यह एक अस्थायी दौर है और आज्ञा और ज्ञान का यह मकानि-युग हमेशा नहीं बनेगा। बिना इन चीजों के कारण ही पाश्चात्य आलोचना की महान उपलब्धियों के प्रति निरम्बाग्नपूर्ण भावना रखना अदूरदर्शिता होगी।' लेटम और

१. हमारे कुछ शास्त्रानुयायी विद्वान राष्ट्रीयता के नाम पर पाश्चात्य आलोचना की महान उपलब्धियों को मजबूत और तत्त्वहीन साबित करने की चेष्टा करते रहे हैं। यह अत्यन्त संकीर्ण और संस्कृति-विरोधी दृष्टिकोण है। वृषभक्षुब्धता हमारी राष्ट्रीय संस्कृति के उन्नयन का कारण नहीं बन सकती। उसके विकास के लिए हर क्षेत्र में अधिकाधिक स्वच्छन्द आशय-प्रदान की जरूरत हमेशा ही बनी रहेगी।

रिमान के इस अभूतपूर्व युग में दोनों और संस्कृतियों के बीच अनुसंधान दोबारें गड़ी रही। राष्ट्रीय संस्कृतियों और परम्पराएं अपना वैशिष्ट्य रखने हुए भी, विश्व-मानवता की एक सामान्य संस्कृति और परम्परा का अभिन्न अंग बननी जा रही हैं। इसलिए वह समय निकट है जब उग व्यापक समन्वयकारी अनुष्ठान में पूर्वाग्रह और पाश्चात्य के युग-वेत्ता विद्वानों का समान योगदान रहेगा और प्राचीन भारत, चीन, मिस्र, यूनान और आधुनिक जर्मन की समस्त उपनसियों का एक व्यापक साहित्य-मिडान के कग में सम्मिलित किया जायगा। तब अरस्तुनि, आनन्दवर्धन, अभिनवगुप्त और बुन्स के साथ प्लेटो अरस्तू, लीआइनम, मेटे, लेगिंग, आर्नल्ड, रस्किन, डेलिन्गी, बर्नियेल्डो, लॉन्गस्टॉर, कॉडवेल आदि हम सब की सामान्य, मौलिक विरासत के अंग होंगे। लेकिन वह भविष्य में प्रतिकूलित होनेवाली आशा की कल्पना-मात्र है। तत्काल तो हमें पाश्चात्य आलोचना के विकास की स्थूल अवस्था प्रस्तुत करनी है, ताकि साहित्य, कला और मौल्य-मंदीपी प्रश्नों पर पाश्चात्य विचारकों के औत्तात्विक दृष्टिमा प्रदान का है और जिन मार्गजर्मीन और मार्कजीम मौल्य-निष्पत्ती की उद्भा-वनाएं की हैं उनमें भारतीय पाठक आरंभिक परिचय प्राप्त कर सकें। जिन विविष्ट सामाजिक और सांस्कृतिक परिस्थितियों में पाश्चात्य आलोचना का प्रत्येक युग में विकास हुआ उनकी ओर स्पष्टताभाव के कारण हम स्थूल मर्यादा ही बर सजते हैं, उनका विस्तृत विवेचन नहीं कर सकेंगे।

: २ :

पाश्चात्य आलोचना का जन्म : यूनानी काव्य-चिन्तक

प्राचीन यूनान में जब काव्य-शास्त्र के रूप में पाश्चात्य आलोचना का विकास हुआ, उस समय वहाँ की सम्प्रदाय और संस्कृति अपनी उन्नति के चरम

जिगर पर पड़ूष चुड़ी थी। आदिकवि होमर ने भी पहले से वहाँ के लोगों में यह धारणा बनी आ रही थी कि कवि और गायक देवी प्रेरणा से काव्य-रचना करते हैं, और उनमें लोगों को मानन्दिन करने की अतीव्रिक शक्ति होती है। होमर और हीमियड और बाद में एस्किनेस, सोकोक्रोस और यूरोपिडीज के महाकाव्यों और नाटकों की मूनर और अयेन्स के एटि पिपेटर में उनका अभिनय देखकर लोगों ने अनुभव किया कि काव्य अथवा संगीत से जीवन के महानम गावों का भी उन्मीलन करता है, इसलिए कि केवल लोकरजन ही नहीं करना, वह एक मिश्रक भी है। देवी कल्पना के प्रेरित होने के कारण कवि जिम वस्तु के बारे में गाता है, वह सत्य होती है बालान्तर में होमर और हीमियड की कृतियों का यूनान में सभी थडा और धार्मिक भावना में आदर होने लगा, जिस भावना में डार्ड हुआर माल पहले हमारे यहा आदिकवि वाल्मीकि और वेदव्यास के महाकाव्यों का आदर होता था। यह समझा जाने लगा कि दर्शन की तरह काव्य भी धर्म और नैतिकता-संबंधी सत्थों का निरूपण करता है। काव्य-संबंधी इस व्यापक धारणा का संकेत हमें होमर के महाकाव्य 'ओडिसी' में भी मिलता है, और अरिस्तोकनीज के हास्य-नाटक 'क्रॉस' में सबसे पहले उस बालोचनात्मक प्रदन का आभास भी मिलता है, जो होमर तथा अन्य कवियों की लोकप्रियता के कारण दार्शनिकों के मन में उठ रहा था। अरिस्तोकनीज ने कवि एस्किलेस द्वारा यूरोपिडीज से यह प्रश्न पुछवाया—“मिहरबानी करके, मुझे बताओ कि कवि को किस विशेष आधार पर सम्मान पाने का दावा करना चाहिए?” और इसके उत्तर में यूरोपिडीज से कहलवाया कि “यदि उसकी कला सच्ची है और उसका परामर्श सत् है, और यदि वह किसी भी दृष्टि से मानव को पहले से बेहतर बनाकर राष्ट्र की सहायता करता है,” तो उसे यश का अधिकारी समझना चाहिए। यह प्रश्न कवियों के बारे में प्रचलित थडा की भावना को चुनौती देने की छातिर ही पूछा गया था, ताकि काव्य का मूल्य नैतिक और सामाजिक शिक्त्व की दृष्टि से ही आंका जाय रचनात्मक कौशल या आनन्द देने की क्षमता के कारण

नहीं। जेनोफनीज ने बहुत पहले ही शिकायत की थी कि होमर और हीमियड ने देवताओं के चरित्र में वे कमजोरियाँ दिखायी हैं, जिनके कारण साधारण मनुष्य भी निन्दा और भर्त्सना के पात्र बन जाते हैं। इस प्रकार नैतिक आधार पर काव्य की प्रशंसा या निन्दा करने की प्रथा छठी सती ई० पू० से ही चली आ रही थी। इस बात को लक्ष्य में रखकर ही प्लेटो ने अपनी पुस्तक 'रिपब्लिक' में "कविता और नैतिकता के प्राचीन सम्बंध" की ओर मकेल किया।

प्लेटो

काव्य-शास्त्र पर प्लेटो (४२७-३४७ ई० पू०) ने कोई अलग से पुस्तक नहीं लिखी, लेकिन उसके 'संवादों', विशेषकर 'फ्रीडस' और 'आयोन' में और उसकी पुस्तक 'रिपब्लिक' में व्यक्त काव्य-संबंधी विचारों के आधार पर उसके सौन्दर्य-सिद्धान्त की रूपरेखा तैयार की जा सकती है। 'फ्रीडस' और 'आयोन' में प्लेटो ने उस प्राचीन धारणा की पुष्टि की, जिसके अनुसार यह माना जाता था कि कवि ईश्वरीय प्रेरणा से काव्य-रचना करता है। अर्थात् प्रेरणा ही काव्य-रचना का हेतु है। कला की अधिष्ठात्री देवियाँ कवि के मन पर हावी हो जाती हैं, और वह अपना विवेक छोड़कर उन्माद की स्थिति में पहुँच जाता है। उन्माद की इस अवस्था में वह अपनी कल्पना से जीवन के गंभीरतम सत्यो की प्रतीति कर लेता है, यद्यपि इस प्रतीति का रंग दार्शनिक की दृष्टांतमक तर्क-मद्धति से भिन्न होता है। प्लेटो ने यह भी कहा कि ईश्वर से प्रेरित होने के कारण कवि अपने गायकों की प्रेरित कर देता है और गायक अपने श्रोताओं की। बुम्बक-तरंगों की तरह प्रेरणा का यह मिलसिला चलता जाता है। प्लेटो ने ही सब से पहले इस तथ्य का निरूपण किया कि सभी कलाएँ अनुकृति-मूलक होती हैं, और उनके द्वारा जगत के मूलभूत-सत्यो की अभिव्यंजना होती है। लेकिन 'आयोन' और 'फ्रीडस' में व्यक्त काव्य और कला-संबंधी ये उदार विचार हमें 'रिपब्लिक' में नहीं मिलते, जो इनसे बाद की रचना है। 'रिपब्लिक' में उसने सत्य और

नैतिकता की दृष्टि से कवि और कविता को परीक्षा की और अपने भाव-
 धार्य (आदर्शचिन्त्रित) दर्शन की मापनताओं के अनुसार वह इस परिणाम
 पर पहुँचा कि कवि एक प्रमादी और घैरेखिम्मेदार व्यक्ति होता है, इसलिए
 वह नैतिक प्राप्ति नहीं हो सकता। उसकी कविता मध्य की अभिव्यक्ति
 नहीं कर सकती क्योंकि भाव-मध्य की अनुवृत्ति-मय बाह्य-रस की अनु-
 वृत्ति होने के कारण वह मध्य से दो गुनी दूर होती है। कविता में धोनाओं
 में भी उन्माद फैलता है, और इस प्रकार नैतिक अनाचार को प्रोत्साहन
 मिलता है। इसलिए इस आदर्श राज्य में, जिनकी कल्पना प्लेटो ने 'रि-
 पब्लिक' में की है, कवि का कोई स्थान नहीं हो सकता। काव्य और कवियों के
 प्रति प्लेटो की इस अमरिष्णुता के प्रति हर युग के विचारकों और कवियों ने
 प्रतिवाद किया है। अरस्तू का 'विवेचन का सिद्धान्त' प्रच्छन्न रूप से
 कवियों पर लगाये गये इस अभियोग का ही उत्तर है। मिल्टन का यह
 प्रतिवाद अत्यन्त मार्मिक था जब उसने कहा, "निम्नन्देह, अपने राज्य
 से बहिष्कृत कवियों को तुम फिर वापस बुला लोगे, क्योंकि तुम स्वयं उन
 सबसे बड़े कवि हो। या फिर, उस आदर्श राज्य के तुम चाहें संस्थापक ही
 क्यों न हो, तुम्हें भी उनके साथ ही बहिष्कृत होना पड़ेगा।" दरअसल
 प्लेटो कविता की शक्ति और महानता से परिचित था, लेकिन दार्शनिकों
 के बीच कविता और नैतिकता को लेकर चलनेवाले 'पुराने झगड़े' का वह
 कोई समाधान प्रस्तुत नहीं कर सका। यह समाधान अरस्तू ने पेश किया।

अरस्तू

पादचातय काव्य-शास्त्र के निर्माताओं में प्लेटो के शिष्य अरस्तू (३८४-
 ३२२ ई० पू०) का वही स्थान है, जो हमारे यहाँ भरतमुनि का है। अरस्तू
 के 'काव्य शास्त्र' का एक अंश ही प्राप्त हुआ है। प्राचीन काल में अरस्तू
 के साहित्य-सिद्धान्त का कितना प्रचलन था और उसका यूनान और रोम
 के कवियों और आलोचकों पर कितना प्रभाव पड़ा, यह सब अज्ञात है।
 निश्चित रूप से केवल इतना ही कहा जा सकता है कि मध्ययुग में यद्यपि

अरस्तू के दार्शनिक विचारों का सामान्य रूप से अध्ययन किया जाता था, लेकिन उसके 'काव्य शास्त्र' को पूर्ण उपेक्षा होती रही। सन् १४९८ ई० में पहली बार ज्योजियो वाला ने लातीनी भाषा में उसका अनुवाद किया। स्प्रिगार्न का कहना है कि सन् १५३६ में जब यूनानी और लातीनी भाषा में 'काव्य शास्त्र' का प्रकाशन हुआ, तब से ही आधुनिक साहित्य-सिद्धान्तों पर अरस्तू का प्रभाव बढ़ना शुरू हुआ और उसके दार्शनिक विचारों का एकाधिपत्य कम होने लगा।

प्लैटो ने यह दार्शनिक प्रश्न उठाकर कि कविता अनुकृति की अनुकृति होने के कारण वास्तविकता से दो गुनी दूर होती है, नैतिक आधार पर कवियों और कविता के बहिष्कार का जो आदेश दिया था, उसकी अवहेलना करके किसी भये काव्य-सिद्धान्त का प्रतिपादन असंभव था। अरस्तू ने सीधे तो अपने गुरु की मान्यताओं का खंडन नहीं किया, लेकिन कविता क्या है, इस मूलभूत प्रश्न का विवेचन करके और यूनानी-जगत में विकसित काव्य-रूपों का वर्गीकरण, और उनके सिल्प-वैशिष्ट्य का निरूपण करके उसने कविता और कला को दर्शन और नैतिकता से अलग एक स्वतंत्र और महत्वपूर्ण मानव-क्रिया का गौरव प्रदान किया और 'विरचन' (catharsis) के सिद्धान्त का प्रतिपादन करके काव्य और कला के उदात्त प्रभाव पर प्रकाश डाला। इस प्रकार प्रच्छन्न रूप से अरस्तू ने प्लैटो के सर्कीर्ण मतवाद का पूरी तरह निराकरण करके साहित्य और सौन्दर्य के स्वतंत्र अध्ययन का मार्ग निर्दिष्ट किया।

काव्य क्या है, इस दार्शनिक प्रश्न का विवेचन करते हुए अरस्तू ने कहा कि हर प्रकार की कविता—महाकाव्य, ट्रेजेडी (दुःखान्तकी नाटक) कॉमेडी (सुखान्तकी नाटक) और प्रगीतात्मक—अनुकृति-मूलक होती है। हमारे यहां 'अनुकरण' के इस सिद्धान्त का काफी संकुचित अर्थ लिया जाता रहा है। लेकिन अनुकरण से अरस्तू का अभिप्राय बहुत व्यापक था। प्रो० बूचर के शब्दों में 'अनुकरण' से अरस्तू का अभिप्राय "किसी सत्य-विचार के अनुसार मृष्टि करना" था। 'सत्य-विचार' से तात्पर्य ऐन्द्रिय-

गोचर तथ्यों (अनुभव तथा वाच्य) में प्रजा द्वारा ग्रहण जीवन का कोई भी सामान्य विचार-गुण है। यह कला-संबंधी एक व्यापक मौन्दर्प-नियम है। इस प्रकार 'अनुकरण' वास्तव में 'मुष्टीकरण' की प्रक्रिया का ही नाम है। कवि या कलाकार 'अनुभव करते हुए या वाच्य में संलग्न मनुष्यों' को विभिन्न माध्यमों में अभिव्यक्त करता है। इसलिए यह अनुकरण काव्य-धर्मीय होता है। काव्य या कला में मानव-जीवन की सभी विविध परिस्थितियाँ प्रस्तुत किया जाता है। इन आधार पर अरस्तू ने काव्य में चित्रित पात्रों का भी वर्गीकरण किया। पात्र ऐसे हो सकते हैं जो साम्यिक जीवन में मिलनेवाले व्यक्तियों की अपेक्षा अधिक उदात्त और वीर हों, या अधिक क्षुद्र और स्वार्थी, और उनके अनुरूप ही कवि अपने काव्य की या तो उदात्त-शैली में रचना कर सकता है या व्यंग्य-शैली द्वारा अपने पात्रों को हास्यास्पद दिखा सकता है। इसके अलावा काव्य-रचना अंशतः वर्णनात्मक ढंग और अंशतः संवादों के रूप में प्रेक्ष की जा सकती है, या केवल वर्णनात्मक ढंग से ही या नाटकीय ढंग से, जिसमें वर्णन की आवश्यकता नहीं होती। अपने 'काव्यशास्त्र' के आरंभ में ही अरस्तू ने इन तीन प्रकार के काव्यों का वर्गीकरण किया है। माध्यम, विषय-वस्तु और शिल्प-टेकनीक के भेद पर आधारित इन तीन प्रकार के काव्यों में दुस्मान्तकी और 'सुस्मान्तकी' नाटकों का भेद मूलतः विषय-वस्तु के आधार पर है। दुस्मान्तकी के पात्र असामान्य व्यक्तित्व के होते हैं, जब कि सुस्मान्तकी के पात्र साधारण कोटि के। महाकाव्य पात्रों की दृष्टि से दुस्मान्तकी के समान होता है, लेकिन उसकी टेक्नीक भिन्न होती है, और व्यंग्य-काव्य सुस्मान्तकी से मिलता-जुलता है।

ट्रैजेडी (दुस्मान्तकी) की व्याख्या करते हुए अरस्तू ने लिखा कि "ट्रैजेडी किसी गंभीर, स्वतःपूर्ण तथा निश्चित आघात से युक्त कार्य की अनुकृति का नाम है, जिसकी भाषा भिन्न-भिन्न भागों में भिन्न-भिन्न रूप से प्रयुक्त आनन्ददायी उपकरणों से अलंकृत होती है। इस अनुकृति का रूप वर्णनात्मक न होकर, नाटकीय होता है, जिसके कार्य-व्यापार में कठना

तथा प्राप्त की भावनाओं का उद्बेक करनेवाली घटनाओं की योजना रहती है, ताकि इन मनोविकारों का उचित विवेचन किया जा सके।"

अरस्तू के अनुसार कथानक (वाय-विनोय), चरित्र और विचार—ट्रैजेडी के ये तीन मूलतत्त्व हैं। इन तीनों के सामंजस्यपूर्ण संयोग से ही ट्रैजेडी का निर्माण होता है। कथानक से अरस्तू का अभिप्राय नाटक की कहानी-भाव नहीं था, बल्कि वह विविष्ट वाय-व्यापार या जिसकी अनुवृत्ति नाटक में होती है। इसीलिए इन तीनों तत्वों में से अरस्तू ने कथानक को ट्रैजेडी की आत्मा कहकर सबसे अधिक महत्व दिया। चरित्र और विचार का महत्व है, लेकिन वाय-व्यापार (विविष्ट और सारवान मानव-परिस्थिति) के उद्घाटन का कारण-साधन होने के नाते ही। अरस्तू के शब्दों में, "ट्रैजेडी अनुवृत्ति है—व्यक्ति की नहीं, बल्कि वाय और जीवन की, क्योंकि जीवन वाय-व्यापार का ही नाम है और उसका प्रयोजन भी एक प्रकार का व्यापार ही है, गुण नहीं। व्यक्ति के गुणों का निर्धारण तो उसके चरित्र से होता है, पर उसका भुख या दुःख उसके वायों पर निर्भर करता है। अतः नाट्य-व्यापार का उद्देश्य चरित्र का अभिव्यंजन नहीं होता। चरित्र तो वाय-व्यापार के साथ गीत रूप में आ ही जाता है।" हमारे तत्व 'विचार' के संबंध में अरस्तू का कहना है कि "विचार का अर्थ है प्रस्तुत परिस्थिति में जो संभव और संगत हो उसके प्रतिपादन की क्षमता।"

ट्रैजेडी के विवेचन में अरस्तू ने कला-निर्मिति के अनेक सार्वजनीन सौन्दर्य-सिद्धान्तों का निरूपण किया है। ट्रैजेडी का उद्देश्य रक्षणा और शमन की भावनाओं का उद्बेक करके उनका विवेचन करना है, यह स्थापना करते अरस्तू ने प्लेटो के अभियोग का उत्तर दिया। मनोविकारों के शमन में दर्शक को एक विशेष प्रकार का निर्दोष आनन्द मिलता है, जो उसकी आत्मा की विषाद बनाता है। आत्मा को विशद और प्रसन्न करने-वाला यह आनन्द ही ट्रैजेडी का प्रयोजन है। ट्रैजेडी महाकाव्य या किसी भी रचना में अभिव्यक्त विरह-वस्तु सर्वांगपूर्ण होनी चाहिए तथा उसमें आन्तरिक सामंजस्य होना चाहिए, इसका भी अरस्तू ने निर्देश किया।

इसके अलावा उसने इतिहास और काव्य का भेद बनाने हुए एक महान तथ्य पर गहरी धार प्रकाश डाला। उसने कहा कि इतिहास और काव्य का साम्यवादी भेद यह है कि इतिहास उसका वर्णन करता है जो घटित हो चुका है और काव्य में उस वस्तु का वर्णन रहता है जो घटित हो गयी है। इसी लिए काव्य का स्वप्न इतिहास में भस्मर है। उसमें सामान्य (मार्क्स-भोम) की अभिव्यक्ति होती है, जबकि इतिहास में विशेष को। सामान्य या मार्क्स-भोम में अस्तु का अभिप्राय यह था कि कोई व्यक्ति-विशेष किन संभाव्यता या आवश्यकता के नियम के अनुसार किसी अवसर पर कार्य व्यवहार करेगा। "मार्क्स-भोम ने विशिष्ट व्यक्तियों के माध्यम से सर्व साम्यवादीता की गिद्ध काव्य का लक्ष्य नहीं है।" अस्तु की ये स्थापना पारंपारिक मोन्दर्य-शास्त्र की भूलाधार बन गई। उसके समय में महाकाव्य ट्रेजेडी, कॉमेडी और गीत-काव्य के अलावा क्राव्य और साहित्य के अन्य रूप-प्रकारों का विकास नहीं हुआ था, और उसका सारा विवेचन परिचित रूप-प्रकारों पर ही आधारित है, लेकिन सांस्कृतिक पुनर्जागरण के समय से ही उसका उद्भावनाओं को साहित्य और कला के अन्य नयी नये रूप-प्रकारों पर भी सामान्यतः घटित किया जाता रहा है।

लौजाइनस

यूनानी काव्य-शास्त्र में अस्तु के बाद केवल लौजाइनस का नाम ही उल्लेखनीय है। लौजाइनस के व्यक्तित्व और समय के बारे में काफी मत-भेद है। कुछ लोगों का मत है कि लौजाइनस यूनानी जेनोबिया का मंत्री था और उसका ग्रन्थ 'काव्य में उदात्त तत्त्व' ईसा की तीसरी शती की रचना है। कुछ लोगों के अनुसार उसका समय ईसा की पहली शताब्दी है। जो भी हो, इस महान यूनानी आलोचक की दृष्टि सर्वथा मौलिक थी। उसने प्लेटो और अस्तु द्वारा उठाये गये काव्य-संबंधी तात्त्विक प्रश्न न उठाकर एक नयी ही दृष्टि से साहित्य-तत्त्व का विवेचन और स्वरूप-निरूपण किया। अस्तु की इस स्थापना को मानकर कि कविता से दर्शक (या पाठक)

को एक विशेष प्रकार का आनन्द मिलता है, उसने भाषक के मन पर पड़ने-वाले आनन्ददायी प्रभाव का अध्ययन करके पहली बार आनन्दानुभूति की प्रक्रिया का निरूपण किया। भाषण-कला के प्राचीन सिद्धान्तों में भी इस प्रक्रिया का अध्ययन किया गया था, कम-से-कम इस सीमा तक कि शब्दों का किस प्रकार प्रयोग करना चाहिए कि श्रोता उनसे प्रभावित हो जाय। लीज़ाइनस ने इस स्थूल सीमा को स्वीकार नहीं किया क्योंकि उसकी दृष्टि में हर प्रकार का प्रभाव अपने-आपमें मूल्यवान नहीं होता। उसके अनुसार साहित्य का मूल्य इस बात से आकरना चाहिए कि किसी कृति को सुन या पढ़कर, अवरोक्षण द्वारा पाठक या श्रोता प्रभावित और मुग्ध होता है या नहीं। यदि मुग्ध होता है तो यह अनुभव अपने-आपमें मूल्यवान है, क्योंकि, लीज़ाइनस के अनुसार भाव-विचारों की केवल उदात्तता और महनीयता ही सहृदय व्यक्ति को मंत्रमुग्ध कर सकती है। इस प्रकार काव्यानुभूति का संबंध लीज़ाइनस ने मनुष्य की उच्चतम प्रवृत्तियों से जोड़ने की चेष्टा की। ऐसा उदात्त प्रभाव डालना ही साहित्य का लक्ष्य, प्रयोजन, मूल्य और औचित्य है, क्योंकि औदात्य ही पाठक की आनन्द-विनोद और मुग्ध कर सकता है।

लीज़ाइनस को अब योरप का प्रथम स्वच्छन्दतावादी आलोचक माना जाता है। लेकिन अठारहवीं शती तक पाश्चात्य आलोचक उसके 'काव्य में उदात्त तत्त्व' के सिद्धान्त को एक आलंकारिक सिद्धान्त के रूप में ही समझते आये थे। उनके अनुसार लीज़ाइनस ने भाषा के प्रभावकारी प्रयोग का ही अध्ययन किया था। लेकिन लीज़ाइनस वास्तव में एक महान आलोचक था, जिसने यह उद्भावना की कि औदात्य का गुण ही महान लेखक की विशिष्टता होती है और जिसकी कृति में यह गुण हो वह स्वतः आनन्ददायी होती है। लीज़ाइनस के अनुसार किसी काव्य-कृति में उदात्त गुण तभी उत्पन्न होता है जब उसका लेखक महान विचारों के ऐश्वर्य से सम्पन्न हो, यानी उसमें महान विचारों की अवधारणा करने की समता हो, और दूसरे, जब उसकी वाणी में वास्तविक और सच्ची स्वात्मकता का

उत्पन्न हो। उदात्त-गुण के इन दो मूलभूत मोती के बाद ही विभिन्न रंगी, काल-विन्नाय, काल-योजना और आनन्द का प्राप्त उद्गम है। लीला-इनग ने लेखक, कवि और वादक दोनों के सम्पूर्ण-मार्ग का विवेचन करने हुए इन दो पीढ़ीय प्रयोगों का भी सम्यक् विवेचन किया है। मार्टिन की कोई भी भूल विभिन्न वर्ग एवं महत्वाकांक्षा, आदर और भाव के लोगों को एक साथ ही नहीं करके बार-बार भी प्रभावित और उनके रसों को जलन करने लगे उगरी महानता अनिष्ट होनी है। मार्टिन की महानता का यह मानदंड लीलाइनग ने निर्धारित किया। उनमें बार-बार हम बात को पुनरावृत्ति कि मार्टिन ने भारोडक और प्रभावित करने की समता होती चाहिए, और यह सभी समझ है जब लेखक की आत्मा स्वयंसे उदात्त और शान्ति हो, क्योंकि जिन लेखकों के जीवन में शुद्धता और साम्यभाव है, वे किसी ऐसी समरकारपूर्ण और महान इतिहास का सूत्रन कर ही नहीं सकते जो अमरता का दावा करे।

: ३ :

लातीनी आलंकारिक

सिसरो : होरेस : क्विन्टीलियन

अरस्तू और लीलाइनग के बीच की दीर्घ अवधि में आलोचना और साहित्य-सिद्धान्त के बजाय भाषण-कला और अलंकार-शास्त्र का ही विकास होता रहा था, और इसमें यूनानी विचारकों से अधिक रोम के लातीनी विचारकों—सिसरो, होरेस और क्विन्टीलियन—ने विशेष योग दिया था। अरस्तू अपनी पुस्तक 'भाषण-शास्त्र' (Rhetorics) में भावों को व्यक्त करने के लिए अलंकार भाषा-प्रयोग के जो नियम निर्धारित किए थे, लातीनी विचारकों ने एक प्रकार से उनकी ही विवृति की है। सिसरो एक अभिजात-

एचि का विद्वान था और उसने कोई मौलिक स्थापना न करके केवल अरस्तू के विचारों का पिछ-पेपण ही किया। होरेस रुढ़िवादी था, और यूनानी साहित्य का अंध-भक्त था। उसका कहना था कि जो कृति काल की बमोटी पर खरी उतर चुकी हो, उसको ही आदर्श मानना चाहिए। इसके अलावा उसने अरिस्तोफनीज, प्लेटो और अरस्तू के विचारों का मन्यन करके काव्य-प्रयोजन के बारे में उस सूत्र को उद्भावना की जिसका शाता-शिर्षों तक पाश्चात्य आलोचना में एक मूर्ति के रूप में प्रयोग होता रहा। उसने कहा कि कविता का उद्देश्य "सिखा देना है या आनन्द देना या दोनों ही।" हमारे यहां के आलंकारिकों की तरह होरेस ने भी कविता के रूप-तत्त्व (form) का ही विशेषरूप से विवेचन किया है। रचना-शिल्प, शब्दों की आत्मा और कविता के विभिन्न प्रकार—काव्य के इन बाह्यांगों का निरूपण करते हुए उसने काव्य-रीति के नियमों के पालन पर विशेष जोर दिया। चिचन्टीलियन भी रीतिवार ही था, और उसने भी काव्य के वस्तु-पक्ष का विवेचन नहीं किया। लेकिन वह पहला पाश्चात्य आलं-कारिक है जिसने गद्य के रचना-शिल्प को इतना महत्व दिया। गद्य-लेखन भी एक कला है और उसमें उचित शब्दों का चयन, स्पष्टता, संक्षेप में अधिक कहने की क्षमता, विशिष्ट रूप-विन्यास, सहजता, प्रभावशालिता और हृत्प्रेरणा और व्यंग्य की छुट—ये सब गुण आवश्यक होते हैं ताकि वह हृदय पर सौधा प्रभाव डाले। शैली और वाक्य-विन्यास, शब्दों की ध्वनि और लय—गद्य-रचना में भी इन पहलुओं पर भी लेखक का ध्यान रहना चाहिए। इनके अलावा चिचन्टीलियन की एक बात यह भी है कि उसने आलोचना में प्रयुक्त होनेवाली शब्दावली का निश्चित और प्रामाणिक अर्थ-निर्धारण किया।

बतें

इन यूनानी और लातीनी काव्य-शास्त्रियों के बाद सीधे ही शरी से लेकर देखीं शरी तक पाश्चात्य-जगत् में कोई उत्तेजनीय साहित्य-

विषयक पैदा नहीं हुआ। तेरहवीं शती में दाने-बैने महान इतालवी कवि का प्रथम पाश्चात्य माहिष्य को एक अमावास्या घटना है। उसकी प्रतिभा एक हजार साल तक संकीर्ण धार्मिक मनकाद के नीचे दबी मानवीय आकांक्षाओं का उद्गम स्फुरण थी। बन्तुन, दाने सामूहिक पुनर्जागरण का अपभ्रंश है। उसने अपने महाकाव्य 'डिवाइन कॉमिडी' की रचना माहिष्य की प्राचीन और परिष्कारित भाषा लातीनी में न करके जन-बोली 'इतालवी' में की। इसलिए उसके मानने यह प्रश्न उठा कि काव्य में लोगों की प्राकृत-भाषा का प्रयोग करने भी उसकी ग्राम्यता और शृङ्खला में कैसे बचा जा सकता है। दांते ने काव्य-रचना में दो तत्वों को प्रयोग माना। काव्य की विषय-वस्तु का चुनाव और उसके अनुरूप भाषा का प्रयोग। यदि काव्य-विषय, उसकी भाव-विचार-वस्तु महान न हो तो जिसने भी रचना-कौशल में महान कविता की रचना अमंभव है। दाने की दृष्टि में देग-धेम नारी-प्रेम, ईश्वर-भक्ति, केवल ये तीन विषय ही महान कविता के लिए उपयुक्त हैं। इन विषयों को सम्यक् रूप से अभिव्यक्त करनेवाले शब्दों का ही कविता में सावधानी से प्रयोग करना चाहिए। अतः दांते के लिए काव्य-रचना एक मलसाध्य साधना थी।

: ४ :

पाश्चात्य आलोचना में आधुनिक युग का सूत्रपात सर फिलिप सिडनी

इसके बाद फिर सोलहवीं शती के अंत तक पाश्चात्य जगत में कोई उल्लेखनीय आलोचक नहीं हुआ,^१ यद्यपि इस बीच मध्ययुगीन प्रतिबन्धों के शिथिल

१. संत टामस, पेद्रार्क और बोकेसियो की कृतियों में कविता और

पड़ जाने के कारण विभिन्न देशों में राष्ट्रीय साहित्यों का आरम्भिक विकास चौदहवीं शती से ही होने लगा था। राष्ट्रीय साहित्यों की ये धाराएँ यथार्थवादी और स्वच्छन्दतावादी (रोमान्टिक) प्रवृत्तियों से ओतप्रोत थीं। इंग्लैण्ड के दरबारी कवि सर फिलिप सिडनी की मृत्यु के बाद सन् १५९५ ई० में जब उसका 'कविता की वकालत' (The Defense of Poesie) नाम से पद्यात्मक निबंध प्रकाशित हुआ, तब से ही आधुनिक पाश्चात्य आलोचना की अविच्छिन्न परम्परा का आरंभ समझना चाहिए। उस समय तक इंग्लैण्ड में चॉसर, स्पेन्सर, लिली, माल्लो और कई दूसरे प्रसिद्ध कवि हो चुके थे, और साहित्य-जगत में शेक्सपियर और बेन जॉन्सन का पदार्पण हो चुका था, लेकिन मिडनी के निबंध के शीर्षक से ही प्रमाणित होता है कि प्यूरिटन धर्म के प्रभाव के कारण कविता का समाज में विशेष भाव नहीं था। अन्यथा कविता की वकालत का प्रश्न ही न उठता। प्यूरिटनों का कविता से विरोध प्लेटो की तरह तात्त्विक और दार्शनिक आधार पर नहीं था। वे कविता को झूठ और अनाचार फैलानेवाली अनैतिक वस्तु समझते थे। इसलिए सिडनी का उत्तर भी अरस्तू की तरह राज्य के मूलभूत सत्त्वों का निरूपण नहीं करता, अबिरुद्ध उच्छ्वासपूर्ण उद्गारी से भरा हुआ है। उसके तर्कों का दार्शनिक और प्रचारान्तर में आलोचनात्मक मूल्य अधिक नहीं है। कविता की हिमायत में उनका मुख्य तर्क यह है कि कविता आदिवाला से होनी चली आ रही है और मनुष्य को सम्य और संसृत बनाने में कविता का योगदान अपरिमित है। कविता बलाना-मृष्टि होनी है, इसलिए उनमें बर्णित कहानी जैसे चाहे सच्ची न हो, लेकिन अन्योन्य के रूप में वह नैतिक मन्थों की शिखा देने में साधारण

परमार्थ विद्या ■ संबंध के बारे में स्पष्ट विचार मिलते हैं, लेकिन उनकी स्थापनाएं साहित्य-क्षेत्र के बारे में कोई नयी दृष्टि प्रदान नहीं करतीं। कूलियस सीडर स्केलोगर और दूसरे इतालवी आलोचकों में भी कोई मौलिक उद्भावना नहीं थी, न इ, बेल्ले आदि अन्य विद्वानों ने ही।

वक्तव्य से अधिक प्रभावकारी होती है। इस प्रकार सिङ्गी ने प्लेटो तथा अन्य यूनानी कवियों की कृतियों से उदाहरण देकर यह सिद्ध करने की कोशिश की कि विज्ञान, इतिहास और नीति-दर्शन की अपेक्षा कविता अधिक सुन्दर और रमणीय ढंग से सत्य का प्रतिपादन और प्रेषण कर सकती है। सिङ्गी ने यह मानते हुए कि अधिकतर कविताएँ छिछोरी और निन्दनीय होती हैं, कहा कि "सच्ची कविता को, जो ईमानदार और सत्य-परक होती है, हास्यास्पद नहीं समझना चाहिए। रोमन लोग कवि को द्रष्टा और पैगम्बर समझते थे। वह इसलिए कि कवि एक सृष्टा है, अन्य प्रकार के दस्तकारों और वैज्ञानिकों से भिन्न। और वह जिम कल्पित संसार की सृष्टि करता है, वह वास्तविक संसार से थोड़ातर होता है।" यहाँ पर यह उल्लेख करना प्रासंगिक होगा कि अरस्तू ने संभाव्य का वर्णन करने के कारण काव्य-सृष्टि को सत्य-सृष्टि से थोड़ा होने की जो तार्त्विक बात बही थी, सिङ्गी का अभिप्राय उससे भिन्न है। सिङ्गी की दृष्टि में सौर-युगी मानव-वंशों से भी काव्य-सृष्टि थोड़ातर होती है। "वास्तविक जीवन श्रुत्या-पूर्ण है, कवि एक स्वनिर्मित संसार को रचना करता है।" लेकिन सिङ्गी ने एक तार्त्विक महत्व की स्थापना भी की, जो अरस्तू के अनुवृत्ति के सिद्धान्त को एक नये ढंग से पेश करती है। अरस्तू ने प्रसङ्ग मात्र में प्लेटो के अभि-योग का वर्णन करते हुए यह सिद्ध किया था कि कविता जीवन की मूलभूत संभावनाओं का अनुकरण है न कि उसकी भावस्मिक यथार्थता का, त्रिमूर्ति के कारण कवि इतिहासकार या दार्शनिक की अपेक्षा अधिक गहराई में वास्तविकता की प्रतीति कर सकता है। सिङ्गी ने यद्यपि 'अनुवृत्ति' शब्द का भी प्रयोग किया है, लेकिन उसकी दृष्टि में कवि की कल्पना वास्तविकता की ओर अधिक गहराई में प्रतीति नहीं करती, बल्कि एक नया ही संसार रचनी है जो वास्तविक संसार से थोड़ातर होता है। दार्शनिक कवि, आदर्श संसार की कल्पना प्रस्तुत करके लोगों को शिक्षा देता है। इस-
 २. सिङ्गी ने यह सिद्ध करना चाहा कि कविता 'आदर्श-विचार-मय' सत्य की अनुवृत्ति प्रवृत्ति की अनुवृत्ति नहीं होती, जैसा कि प्लेटो का

अभियोग था, बल्कि बवि द्वारा साक्षात्कार किए हुए सत्य की अनुकृति होती है। बवि विषयी है और विषय की प्रतीति वह अपनी विशिष्ट दृष्टि से करता है, अतः उसकी वक्ष्यना-सृष्टि उसके व्यक्तित्व की भी अभिव्यंजना होती है—द्वय तरह के निष्कर्ष इस स्थापना से निकल सकते थे, लेकिन सिडनी का उद्देश्य इस विवेचन को अधिक मौलिक उद्भावनाओं का आधार बनाना नहीं था। वह तो सिर्फ सिद्ध करना चाहता था कि दर्शन और इतिहास की अपेक्षा बविता नैतिकता की शिक्षा देने का अधिक प्रभावकारी माध्यम है। इस प्रकार सिडनी ने अस्तित्व के अभिप्राय को संकीर्ण बना दिया। बवि, उसकी दृष्टि में, केवल नैतिकता का प्रचारक-मात्र होता है।

जॉन ड्राइडन

सिडनी के बाद जॉन ड्राइडन (१६३१-१७०० ई०) पाश्चात्य जगत का सबसे महान आलोचक हुआ है। बीच की इस अवधि में सैम्पुअल डैनियल ने 'छन्द के समर्पण में' एक पुस्तक सन् १६०२ में लिखी थी, जिसमें अंग्रेजी की पद्य-रचना को कठोर नियमों में बांधने का आग्रह किया गया था। बेन जॉन्सन शेक्सपियर का समकालीन और उसका प्रतिद्वन्द्वी भी था। एक महत्वपूर्ण नाटककार होने के अतिरिक्त वह एक महान विद्वान भी था। साहित्य और उसकी प्रवृत्तियों के बारे में उसने अपने समय में बहुत लिखा, लेकिन कोई नया साहित्य-सिद्धान्त प्रतिपादित नहीं किया। केवल शैली के संबंध में बेन जॉन्सन के विचार आज भी महत्व रखते हैं, यद्यपि उनमें पर्याप्त यात्रिकता है। ड्राइडन, पोप और डाक्टर जॉन्सन ने इन पूर्ववर्ती आलोचकों से प्राचीन ग्रन्थों के विषय में सीधकर साहित्य-सत्य के बारे में नयी उद्भावनाएँ की, जिनका महत्व आज भी स्वीकार किया जाता है। इसके विपरीत फ्रान्स में ड्राइडन के समकालीन कार्नौल, रंसीन, निकोलस बुअलो और ला' बॉस आदि रुढ़िवादी आलोचकों का प्रभाव बढ़ रहा था। अठारहवीं शताब्दी की फ्राँच आलोचना पर विशेषकर बुअलो की यांत्रिक

मान्यताएँ एकछत्र साम्राज्य करती रही। इन लोगों का आग्रह था कि प्राचीनकाल में साहित्य-रचना के जो नियम निर्धारित किए गये थे, वे प्रवृत्ति को तर्तीव और सामञ्जस्य देनेवाले नियम थे, इसलिए उनका अपहरण पालन नितान्त आवश्यक है। ड्राइडन की प्रतिभा इस तरह के रुढ़िग्रस्त रीतिवादियों के प्रभाव से कुंठित नहीं हुई और उसने उनका विरोध करते हुए अपनी साहित्य-सबधी मान्यताओं का प्रतिपादन किया।

ड्राइडन एक युगचेता कवि और आलोचक था। उसके आलोचनात्मक निबंधों और भूमिकाओं से स्पष्ट है कि परम्परा के महत्व को स्वीकार करते हुए भी वह नवीन की उपलब्धियों के प्रति उदासीन नहीं था। इसलिए चॉसर, बोक्सपियर और मिल्टन की कविता का उसने जो मूल्यांकन किया, वह परवर्ती मूल्यांकन का आधार बनता आया है। कविता क्या है, कविता का क्या प्रयोजन है और एक कलाकृति का मुख्य क्या होता है, इन तात्त्विक प्रश्नों पर ड्राइडन ने अपने पूर्ववर्ती सभी आलोचकों से अधिक गहरी दृष्टि डाली है। प्लैटो के अनुसार कविता वास्तविकता की अनुकृति की अनुकृति है, अरस्तू के अनुसार वस्तु का सम्यक् चयन और घटनावली की सामञ्जस्यपूर्ण संघटना द्वारा कवि वास्तविकता की गंभीरतर प्रतीति कर सकता है, जो साधारण अनुभव द्वारा संभव नहीं है। सिडनी के अनुसार कवि वास्तविक जगत् में श्रेष्ठतर एक काल्पनिक जगत् की मृष्टि करना है ताकि उससे पाठक का नैतिक स्तर ऊँचा उठ सके। ड्राइडन ने इन सब बातों से भिन्न यह प्रतिपादन किया कि कवि का कार्य यह है कि वह जीवन को प्रेमा और निम रस में पावे उसको वैसा ही चित्रित करे। फान्नीमी नाटककारों और आलोचकों को रुद्ध करके, जो अरस्तू के शास्त्र पर सफलतः-यय (काल की अन्विनि, देश की अन्विनि और वचानक की अन्विनि) को नाट्य-रचना का एक शास्त्र, अनुरध्य नियम मान बैठे थे, ड्राइडन ने साहसपूर्वक कहा कि, "यह तर्क बाकी नहीं है कि अरस्तू ने ऐसा कहा था, क्योंकि ट्रेजेडी के आदर्श की कल्पना उसने सोफोक्लीस और यूरीपिडीस के नाटकों के आधार पर की थी। उसने अगर हमारे नाटकों को देखा होगा तो संभव है कि वह

अपना विचार बदल देता।" अठारहवीं शताब्दी में इस तरह का दशनव्य सचमुच शान्तिकारी था। ड्राइडन का दावा था कि अंग्रेजी में (रोमंसियर आदि) ट्रेजेडी के अधिक उन्नत और सम्यक् रूप का विकास हो चुका है, जो यूगान में दुर्लभ था। इसका कारण केवल माया का भेद ही नहीं था, बल्कि यह कि इस बीच मनुष्य में चारित्रिक और शक्ति-संबंधी अनेक गंभीर परिवर्तन हो चुके हैं, जिसके परिणामस्वरूप कवि प्राचीन की नकल ही नहीं करते जा सकते। इस प्रकार ड्राइडन पहला आलोचक है जिसने अपने देश-काल और समाज को चेतना से कवि की चेतना का अगाध संधि दिलाते हुए यह सिद्ध किया कि कवि अपने राष्ट्र और युग की उन आकांक्षाओं को अभिव्यक्ति देना है, जो उसकी प्रगति के अनुकूल होती हैं। काव्य का क्या प्रयोजन है इस बारे में होरेस का यह फार्मुला कि कविता का कार्य "शिक्षा देना और मनोरंजन करना है", व्यापक रूप से मान्य चला आ रहा था। लॉराइनस ने एक तीसरा 'माथेट्रेक' करने का प्रयोजन भी इसमें जोड़ा था, लेकिन सिडनी ने नैतिक शिक्षा के उद्देश्य को ही प्रमुखता दी थी, और मनोरंजन को इस शिक्षा का अनिवार्य सहचर माना था। ड्राइडन ने सिडनी की मान्यता को उलटकर कहा कि "आनन्द ही एकमात्र नहीं तो सबसे प्रमुख, काव्य का साध्य है। शिक्षा की मान्यता दी जा सकती है, किन्तु शीघ्र रूप में ही।" लेकिन यह आनन्द अनेक प्रकार का हो सकता है, सस्ता मनोरंजन भी कुछ लोगों के लिए आनन्ददायी होता है। इसलिए ड्राइडन ने आनन्द की व्याख्या करते हुए बताया कि कविता का आनन्द आत्मा को प्रभावित करने, भावों का उर्द्वेक करने और उदात्त भावना को जाग्रत करने में निहित होता है। एक प्रकार से यह लॉराइनस के मन का ही समर्थन था कि कविता मनुष्य की अपने से ऊपर उठाती है। सौन्दर्य ही इस आनन्द का मूल-स्रोत है। ड्राइडन के अनुसार कविता मानव-स्वभाव की अनुकृति प्रस्तुत करती है, लेकिन यह अनुकृति मात्र फोटो-कॉपी नहीं होती, बल्कि कवि मानव-स्वभाव का प्राणवान और सुन्दर बिम्ब-चित्र प्रस्तुत करता है, जिसमें मनुष्यों के अन्तरात्म भाव और राग-द्वेष प्रतिबिम्बित होते हैं और

पोप : डा० जॉन्सन

क्राइडन के बाद इंग्लैण्ड में (अठारहवीं शती का पूर्वार्ध) अनेक महत्वपूर्ण आलोचक हुए, पोप, डाक्टर जॉन्सन, एंडीसन, बर्क आदि, लेकिन इनमें पहले दो ही उल्लेखनीय हैं। पोप का 'आलोचना पर निबंध', सिडनी के पद्यात्मक निबंध 'कविता की बहालता' की तरह 'कविता के स्वरूप और उसके मूल्य' की जांच-पड़ताल के लिए नहीं लिखा गया था। उसमें निष्पक्ष आलोचना की बटिनादियों, अच्छे आलोचक के गुणों और साहित्य-रसि का विवेचन किया गया है। साहित्य क्या है और उसका क्या प्रयोजन है, इन मूलभूत प्रश्नों पर पोप ने अपने विचार नहीं प्रकट किए। वह एक प्रकार से प्राचीन आचार्यों की मान्यताओं को अनव्यंश से स्वीकार करके बला, इसलिए निदोषपूर्वक नहीं कहा जा सकता कि वह होरेस का समर्थक है या क्राइडन का—नैतिक सिखा को साहित्य का प्रयोजन मानना है या मानव-स्वभाव की अनेकरूपता में परिचित बनने को ही 'शिक्षा' समझता है। लेकिन डाक्टर जॉन्सन और पोप के विचारों में साहित्य की एक मूलभूत समस्या पर प्रकाश पड़ा है। अरस्तू ने कहा था कि कविता सामान्य मनुष्य को स्थापित करती है, इसलिए इतिहास की अपेक्षा उसमें दार्शनिक गंभीरता अधिक होती है। क्राइडन ने इस स्थापना को विभिन्न बदलकर कहा था कि कविता मानव-स्वभाव (प्रकृति) को स्थापित करती है; यहाँ स्वभाव में उसका तात्पर्य 'तथ्य' में था। पोप और जॉन्सन ने इन स्थापनाओं से यह अर्थ निकाला कि कविता में मनुष्य के सामान्य स्वभाव की ही अनुकृति होती है, विनिष्ट की नहीं। हमारे पाश्चात्य आलोचना के सामने एक बुनियादी प्रश्न उठ खड़ा हुआ। कविता में यदि सामान्य-स्वभाव (प्रकृति) की अनुकृति होती है तो इसका अर्थ यह हुआ कि केवल सामान्य ही तथ्य है, वास्तविकता है और मानव-स्वभाव अविच्छेदीय है, देश-काल-समाज के भेद के बावजूद उसका वास्तविक स्वरूप शास्त्र और विज्ञान है, और विभिन्न मनुष्यों के स्वभावों में जो परास्पर विरोध होता है वह बुनियादी नहीं है, केवल ऊपरी है। मनुष्य मानव-प्रकृति को प्रकटित और

रूपायित करनेवाला सिद्धान्त यह मानकर ही टिक सकता है कि मानव-प्रकृति मूलतः अपरिवर्तनीय है, अन्यथा उसे यह मानना पड़ेगा कि देश-काल बदलते ही मानव-स्वभाव भी बदल जाता है, अतः हर युग का साहित्य केवल अपने युग में ही मूल्यवान् हो सकता है, अगले युगों में उसकी सार्यकता नष्ट हो जाती है। इस प्रकार पोप और जॉन्सन का दृष्टिकोण मूलतः तो सही था, कि साहित्यकार मानव की सामान्य प्रकृति का उद्घाटन करता है, लेकिन उनका यह कहना कि कविता में मानव-स्वभाव की विशिष्टताओं—विशिष्ट मनुष्यों की विशिष्ट प्रतिक्रियाओं—का चित्रण न करके केवल उन प्रतिक्रियाओं का ही चित्रण करना चाहिए जो सामान्य हैं, हर काल और हर देश में एक-वैसी हैं, उन्होंने विशेष और सामान्य की द्वन्द्वात्मक अन्धति की समस्या को नहीं समझा। कला 'विशेष' के माध्यम से 'सामान्य' को रूपायित करती है। यदि ऐसा न हो तो सामान्य का मूर्त चित्रीकरण हो ही नहीं सकता और कविता दर्शन की तरह अमूर्त विचारों का पुंज बन जाय। इस एकाग्रता के वाक्पूव डाक्टर जॉन्सन शेक्सपियर की हृदयों का वस्तुपरक मूल्यांकन करने में समर्थ हुआ, यानी व्यावहारिक आलोचना में यह डाइडन के अधिक निकट था। शेक्सपियर की नाट्य रम्यता और नाट्य-संवादाओं का निर्माण चमक करके किया गया है, इसलिए उनका सम्पूर्ण प्रभाव संपार्श्व और सक्तिमान्नी होता है; लगता है जैसे सामान्य लोगों का सामान्य बालालाप हो। इस विवेचन में 'विशेष' के माध्यम से 'सामान्य' को रूपायित करने के सिद्धान्त का अन्तर्भाव है। डाक्टर जॉन्सन ने डाइडन के विचार-गूँज का विकास करने हुए यह महत्वपूर्ण स्थापना की कि साहित्य में जब सामान्य मानव-स्वभाव (प्रकृति) का उद्घाटन होता है, तो दर्शक या पाठक उसके साथ नादात्म्य का अनुभव करता है। यह नादात्म्य उसकी स्मृति के जाग्रत हो जाने से सम्पन्न होता है। भावपूर्ण नहीं कि वह नाटक या काव्य में बलिष्ठ पात्र में अपने ही स्वभाव की अनुरति देने, लेकिन उसकी स्मृति में कुल पड़ी चेतना जाग्रत हो जाती है और उसे वह प्रतीति होती है कि वह उस पात्र या घटना में जैसे पहले से ही परिचित

है। लेकिन इस प्रश्न के बारे में कि कवि सामान्य भावों को रमणीय अभिव्यक्ति देता है या मानव-स्वभाव के अज्ञात और नवीन सत्यो का भी उद्घाटन करता है, डा० जॉन्सन के विचार बहुत स्पष्ट नहीं हैं। जहाँ तक कविता के प्रयोजन का प्रश्न है, डा० जॉन्सन का मत है कि कविता मानव-स्वभाव का अनुकरण करने के साथ ही शिक्षा भी देती है, नैतिक अर्थ में।

अठारहवीं सदी, पाश्चात्य आलोचना में, नियो-क्लासिक और रोमान्टिक विचारधाराओं के संघर्ष की सती है। दरअसल नियो-क्लासिक (मध्य-शास्त्रवादी) आलोचको का दृष्टिकोण अत्यन्त संकीर्ण और रुढ़िवादी था। रुढ़ि में भी वे केवल रचना में नियम-मालन पर ही धोर देते थे, होमर, मोफोक्लीज, एस्केलीज या यूरोपिडीज के साहित्य का सही मूल्यांकन करने की क्षमता उनमें नहीं थी। हमारे शास्त्रीय आलोचको की तरह वे भी नये या पुराने साहित्य के मर्मज्ञ नहीं थे, केवल काव्य-लक्षणों और नियमों के विद्वान थे। इसलिए स्वच्छन्दतावादो विचारको वे उनकी इस संकीर्ण रुढ़ि-प्रियता का जर्मनी, फ्रान्स, इंग्लैंड, इटली, सभी देशों में विरोध किया। योरोप के सामाजिक जीवन में महान परिवर्तन हो रहे थे, और सामन्ती व्यवस्था का अन्त निकट था। व्यक्ति-स्वातंत्र्य का नारा लेकर नवजात पूँजीवादी-वर्ग जक्ति-मंचय कर रहा था। इस अनुकूल वातावरण में स्वच्छन्दतावाद (रोमान्टिसिज्म) की भावना साहित्य की मूल प्रेरणा बननी ला रही थी। खेचमपियर उनके आरम्भिक दौर का महान स्फुरण था।

लेसिंग

इस बीच जर्मनी में एक महान आलोचक और नाटककार हुआ—
 गार्होल्ड एण्स्टिन लेसिंग (१७२९-१७८१ ई०)। लेसिंग का आलोचनात्मक दृष्टिकोण अरस्तू से प्रभावित है, लेकिन उसने अपने प्रसिद्ध निबन्ध 'लैकून' में कलाओं के परस्पर-संबंध और मूलभेदों का निरूपण किया। विशेषकर चित्रकला और कविता के बारे में आरंभ से ही आलोचको के मनो में काफी अस्पष्टता थी। प्लूटार्क के समय से यह छलत्तफहमी चली

भा रही थी। प्लूटार्क ने लिखा था कि मिमोनिडीज की दृष्टि में 'चित्र मूल कविता है और कविता बोल्ना हुआ चित्र।' तब से यही धारणा बनी हुई थी कि श्रुति समान्त्र कला अनुकृति-मूलक है, इसलिए कला के विभिन्न माध्यम (शब्द, स्वर, रंग और रेखाएँ आदि) एक ही साम्यविरता को स्थापित करने के विभिन्न साधन-मात्र हैं। सभी कलाओं में इस तरह का साम्य-रिक्त साम्य होता है, यह मन प्राचीन काल से ही मान्य रहा है। हर क्षेत्र के कलाकार सामान्य सौन्दर्य-नियमों के अनुसार अपने-अपने माध्यम द्वारा रूप-सृष्टि करने हैं, इसलिए कविता को तुलना चित्र या मूर्ति से की जा सकती है। विभिन्न कलाओं में साम्य की यह प्रतीति एक महान उपलब्धि थी। अरस्तू ने भी इन प्रचलित साम्यता के आधार पर ही कुछ सामान्य सौन्दर्य-नियमों की उद्भावना की थी जो सब कलाओं पर लागू होते हैं, जैसे हर कृति एक सर्वांग-संपूर्ण इबाई होनी चाहिए, जिनके सभी अवयव इस प्रकार अंगान्गि-भाव से नियोजित हों और इतने मासल (आकार-युक्त) हों कि दर्शक के मन पर मनोवांछित प्रभाव डाल सकें। बेन जॉन्सन ने भी प्लूटार्क की सूक्ति को ही दुहराया था और बीसवीं शताब्दी में क्रोचे ने भी इसका समर्थन किया है। लेकिन लेसिंग ने 'लैकून' के प्राचीन आख्यान का आधार लेकर व्यावहारिक आलोचना का एक मौलिक प्रश्न उठाया। दार्शनिक स्थापनाएँ करना उसका अभिप्राय नहीं था।

लेसिंग का कहना है कि कविता, चित्र, मूर्ति आदि के माध्यम एक-दूसरे से भिन्न हैं, इस कारण ही उनमें वास्तविकता का स्थापन करने की प्रणालियाँ भी भिन्न हैं। विशेष ढंग से अपने माध्यम का प्रयोग करके ही हर क्षेत्र का कलाकार अपने दर्शक या श्रोता के मन पर पूरा प्रभाव डाल सकता है। उदाहरण के लिए कविता का माध्यम शब्द है, जिनका पंक्ति में क्रमानुसार प्रयोग किया जाता है, यानी उनकी सघटना काल-सन्दर्भ में होती है, जबकि चित्र का विन्यास देश-सन्दर्भ में होता है। सृष्टि करते समय कवि या चित्रकार का मन देश-काल-निरपेक्ष रहता है या नहीं, लेसिंग इस प्रश्न को प्रासंगिक नहीं समझता। उसके लिए तो सिर्फ यह जानना ही

पर्याप्त है कि कविता में शब्द-योजना बाल-सन्दर्भ में और चित्र में रेखा-
वृत्तियों की योजना देश-गन्दर्भ में होती है, और माध्यम का यह भेद ही दोनों
कोटि के बलाकारों की रचना-शैली को एक-दूसरे में भिन्न कर देता है।
इस तथ्य पर ख़ोर देने का अभिप्राय यह था कि बलाकार अपने विशिष्ट
माध्यम का गंभीर अध्ययन करे और उसका प्रयोग इस कौशल से करे कि
दशक या श्रोता के मन पर पूरा प्रभाव पड़ सके। दशक या श्रोता को पूरी
तटस्थ प्रभावित करने का सात्त्विक ही यह है कि लेसिंग कला की प्रपञ्चीयता
को सबसे अधिक महत्व देना था। अभिव्यक्ति की सार्वकता तभी है
जब उसमें निहित भाव-विचार-वस्तु दशक और श्रोता के लिए भी
संग्रह्य हो। हर अभिव्यक्ति एक निवेदन होती है, इसलिए हर श्रेण
के बलाकार के सामने अपने मन के भाव को ऐसा मूर्त रूप देने की
समस्या रहती है, जो संग्रह्य हो। अपने माध्यम की विशिष्टताओं
और सीमाओं का ज्ञान होने पर ही बलाकार सार्थक रचना की सृष्टि
कर सकता है। कविता और कला के विशिष्ट माध्यमों का विवेचन
करते हुए लेसिंग ने सिद्ध किया कि चित्र में जहाँ किसी एक दृश्य का
चित्रण प्रमुख तत्त्व होता है, वहाँ साहित्य वर्णन-प्रधान होता है। कोरा
शब्द-चित्रण साहित्य के प्रभाव को नष्ट कर सकता है। यह अत्यन्त
मौलिक भेद है। तब से 'चित्रण बनाम वर्णन' गंभीर सैद्धान्तिक
बहसों का विषय रहा है, क्योंकि अनेक ऐसे साहित्यकार हुए हैं, जो
अपने शब्द-चित्रण के लिए प्रसिद्ध हैं। लेकिन उनके शब्द-चित्रण में भी
जीवन की गतिमय वास्तविकता, पात्रों की बौद्धिक और भावात्मक प्रति-
क्रियाएँ भी अन्तर्गुम्फित मिलती हैं। जहाँ ऐसा नहीं है और कोरे शब्द-
चित्रण का बाहुल्य है, वहाँ उसका प्रभाव नीरस हो गया है। स्मरण रहे
कि भारतीय आचार्यों ने भी चित्र-नाट्य को हीन-कोटि का बताया है।
इस प्रकार लेसिंग ने कविता (साहित्य) और चित्र के नियमों को एक-दूसरे
से भिन्न बताकर कला-निर्भित के एक सार्वभौम सौन्दर्य-नियम का
उदघाटन किया।

शिलर

शेनिंग और बर्हगवर्थ के बीच अग्रगृहीत शर्ती के उत्तरार्ध में जर्मन कवि और नाटककार शिलर (१७५९-१८०५ ई०) और जर्मन महा-कवि गेटे (१७४९-१८३२ ई०) के नाम भी उल्लेखनीय हैं। शिलर ने 'सरल तथा भावुकतापूर्ण' कविता पर अपने प्रसिद्ध निबंध में प्राचीन यूनानी कविता और आधुनिक (तत्कालीन) योरोपीय कविता की तुलना करते हुए लिखा कि यूनानी मध्यम प्रकृति की गोद में पली थी। प्रकृति से उगना बिच्छेद नहीं हुआ था, इसलिए यूनानी कविता सरल है, प्रकृति का उसमें भावुकतापूर्ण वर्णन नहीं मिलता, लेकिन वर्तमान कवि का प्रकृति से सीधा सादात्म्य नहीं रहा, वह प्रकृति की शोत्र में अवरुद्ध लगा हुआ है, क्योंकि प्रकृति ही वह ज्योति है जो कवि-हृदय को आलोक और भावोपलब्धि प्रदान करती है। इसलिए आधुनिक (स्वच्छन्दतावादी) कविता भावुकता-पूर्ण है, उसमें यूनानी कविता का सहज सारस्व्य नहीं रहा। स्पष्ट है कि शिलर के इस विवेचन में तात्त्विक गहराई नहीं है। गेटे ने, जो आधुनिक योरोपीय चेतना का अग्रदूत ही नहीं, सबसे यंत्रीक प्रतिनिधि भी माना जाता है, इस निबंध पर टिप्पणी करते हुए कहा कि "साफ़ जाहिर है कि उसने (शिलर ने) भावुकतापूर्ण कविता को सरल कविता से पृथक् साबित करने के लिए व्यर्थ ही एड़ी-बोटी का जोर लगा डाला। क्योंकि भावुकतापूर्ण कविता के लिए उसे अनुकूल भूमि नहीं मिली और इससे उसके सामने अकथ्य उलझने पैदा हो गईं। मानो . . . भावुकतापूर्ण कविता सरलता की उस भाव-भूमि के बिना पैदा हो सकती हो, जिसमें उसकी जड़ें रहती हैं।"

गेटे

विश्व-कवि गेटे की प्रतिभा में प्राचीन और नवीन, परार्थवाद और स्वच्छन्दतावाद का अद्भुत समन्वय हमें मिलता है। गेटे एक महान कवि ही नहीं, एक महान चिन्तक भी था। उसने यद्यपि काव्य-सिद्धान्तों पर कोई अलग से पुस्तक नहीं लिखी, लेकिन उसने अपने स्फुट निबंधों और वार्ता-

भागों में महाकाव्य, द्रैवेडी, सौन्दर्य तथा अन्य साहित्यिक प्रश्नों पर विचार प्रकट किए हैं, जो अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं। येटे ने 'क्लासिक' और 'रोमान्टिक' (स्वस्थान्दनावादी) काव्य के बारे में जो मत प्रकट किया था, उसकी आज भी उल्लास नहीं की जा सकती। उसने कहा कि "मैं क्लासिक को स्वस्थ और रोमान्टिक को स्वस्थ मानता हूँ। अधिकांश आधुनिक रचनाएँ रोमान्टिक होती हैं, इसलिए नहीं कि वे नवीन हैं, बल्कि इसलिए कि वे दुर्बल, कुटिल तथा कण होती हैं। पुरातन कृतियाँ क्लासिक हैं, प्राचीन होने के कारण नहीं बल्कि इसलिए कि वे प्राणवान, चिरन्तरी, आनन्ददायी और स्वस्थ होती हैं। अगर हम इन गुणों के आधार पर क्लासिक और रोमान्टिक का भेद करें तो हमें भ्रान्ति नहीं होगी और उनको समझना हमारे लिए आसान हो जाएगा।" तात्पर्य यह कि त्रिन आधुनिक रचनाओं में वे गुण प्राप्त हो, वे भी क्लासिक ही बनी जावेंगी। क्लासिक और रोमान्टिक का भेद यह है कि एक स्वस्थ-मन की सृष्टि है और दूसरी अस्वस्थ मन की। येटे की दूसरी महत्वपूर्ण स्थापना यह थी कि "व्यक्तित्व कला एवं कविता का सर्वस्व है।" इस सूत्र से येटे का अभिप्राय यह था कि महान कला का निर्माण प्रकृति और मेधावी व्यक्तित्व ही कर सकता है, जिसका बौद्धिक स्तर ऊँचा हो और जिसकी भावनाओं में बहूपन और उदात्तता हो। ऐसे व्यक्तित्व की रची कृति को समझने के लिए आलोचक का बौद्धिक स्तर ऊँचा और उसकी भावनाओं में औदार्य होना जरूरी है। अरस्तू के द्रैवेडी-मंडपी मन्तव्य को समझाने हुए येटे ने कहा कि वास और कृष्णोत्पादक घटना-क्रम के पश्चात् द्रैवेडी की समाप्ति इन भावों के समुल्लस-सामयस्य में होती चाहिए। 'विवेचन' में अरस्तू का यही अभिप्राय था। कविता की विषय-वस्तु के बारे में येटे का विचार था कि सौन्दर्य-साहित्यों का यह कहना गलत है कि कुछ काव्यात्मक विषय होते हैं और कुछ अकाव्यात्मक, क्योंकि नवि को अगर उसका समुचित प्रयोग करना आता हो तो कोई भी वास्तविक पदार्थ अकाव्यात्मक नहीं होता। "यह संसार इतना विशाल और समृद्ध है और जीवन इतना वैविध्यपूर्ण है कि कविता के अवयवों का अभाव नहीं

हो सकता। परन्तु वे सब अवसर-प्रेरित रचनाएं होनी चाहिए—अर्थात् उनकी रचना की प्रेरणा एवं सामग्री दोनों यथार्थ से उपलब्ध होनी चाहिए। . . . कोई यह नहीं कह सकता कि वास्तविकता में काव्यात्मक रोक्का का अभाव होता है, क्योंकि उसी में तो कवि-कर्म की सिद्धि है। सामान्य विषय के किसी हृदयग्राही पक्ष के उद्घाटन में हो उसकी (बला की) सार्थकता है।” इस प्रकार गेटे ने एक ओर स्वच्छन्दतावादियों को वास्तविकता से विषय चुनने का परामर्श दिया तो दूसरी ओर नव्य-शास्त्रवादियों को नवीन के प्रति अधिक सहानुभूति रखने का आदेश दिया। गेटे के विचार में “काव्य को शिक्षाप्रद होना चाहिए, परन्तु प्रच्छन्न रूप से। वह पाठक का ध्यान संवेष्ट मूल्यवान विचार की ओर आकृष्ट-भर करे, परन्तु उससे शिक्षा पाठक स्वयं ही ग्रहण करे, जैसे जीवन से करता है।” इस प्रकार गेटे ने उस प्राचीन विवाद का समाधान प्रस्तुत किया, जिसका उल्लेख हम आरंभ से करते आ रहे हैं। आजकल जीवन के प्रति कवि की अनास्था को एक बरम मूल्य मानने की प्रवृत्ति जोर पकड़ रही है। गेटे ने आस्था के प्रति अपना अभिमत प्रकट करते हुए कहा कि “सहज आस्था जीवन की बलि है। दोनों एक वास्तविक जगत का निर्माण करते हैं, और वास्तविक मूर्त-जगत के पदार्थों के बीच वे अत्यन्त अद्भुत संबंधों का आभास पाते। सहानुभूति और प्रत्यनुभूति का सर्वत्र शासन रहता है।” तात्पर्य यह। कवि में सहज आस्था (वास्तविक जीवन के प्रति सहानुभूतिपूर्ण दृष्टिकोण) का होना एक अनिवार्यता है, क्योंकि यह आस्था ही उगे अमम्भव के निर्माण प्रयास करने, भविष्य में सफल स्थापित करने और उसे प्रभावित करने की शक्ति प्रदान करती है। गेटे को ये भीषी-भादी, विन्नु सार्वभौम महत्त्व की उद्भावनाएं एक मनुष्यिन महान व्यक्तित्व का परिणाम थीं।

गेटे के साथ हम उद्योगवी पनाब्दी में प्रवेश कर चुके हैं। यह पाठकाल्य सार्वभौम में अतुल्य न्यायोत्तमता और महान साहित्य और बला के निर्माण की पनाब्दी है। हम यहाँ में ही स्वच्छन्दतावादी और यथार्थकारी, इन दोनों साहित्य-प्रवृत्तियों का चरम विकास हुआ। दोनों कारण, एत-भूमे

के पादों में और अन्तर एक-दूसरे से गुंफित होकर विवास करती रही। इस शती में ही फ्रान्स में बाल्ज़क, ज्योर्ज सैण्ड, विक्टर ह्यूगो, स्टैन्डाल गॉति-यर, ड्यूमा, फ्लॉबेयर, जोला, मोपासां, अनातोले फ्रान्स-जैसे महान उप-न्यासकार और कहानीकार हुए, सेण्ट ब्यक्-जैसा आलोचक, और चार्ल्स मोदलेयर, पॉल बल्लेन, आर्थर रिम्बो और स्तीफेन मलार्म-जैसे प्रतीकवादो-कवि हुए। जर्मन-भाषाओं में हीनरिक हाइने-जैसा कवि, इन्स्तन और हॉटमन-जैसे नाटककार और हीगल, कार्ल मार्क्स और नीत्शे-जैसे दार्शनिक और विचारक हुए। उन्नीसवीं सताब्दी में ही रुम ने वे महान साहित्यकार और विचारक पैदा किए, जिनकी कृतियों में इसी साहित्य को विश्व-साहित्य में नूर्धन्य स्थान पर प्रतिष्ठित कर दिया। पुष्किन, लमॅन्टोव, गोगोल, तुर्गेनेव, सॉलस्तॉय, प्रिवोइदोव, ऑस्त्रोव्स्की, हर्बेन, नेक्रोसोव, शेकुन, गौन्चेरोव, दॉन्स्तॉयव्स्की और चेखव-जैसे महान कवि, कथाकार और नाटक-कार और बेलिन्स्की और चनिशेव्स्की-जैसे महान आलोचक उन्नीसवीं शती में ही हुए। इंग्लैण्ड में बर्हुंसवर्य, कोलरिज, बायरन, शैले, क्राइस, टेनिसन-जैसे कवि, वाल्टर स्वाट, चार्ल्स डिडेन्स, विलियम शेक्रे, ज्योर्ज हलियट, ट्रोलाप, मेरिडिथ, सेम्पुजल बटलर और टामस हार्डी-जैसे उपन्यास-कार और एडगर एलेन पो, मैथ्यू आर्नल्ड, रस्किन, विलियम मोरिस-जैसे आलोचक और साहित्य-चिन्तक उन्नीसवीं शती में ही पैदा हुए। पाश्चात्य साहित्य के इस अपूर्व विवाह के सन्दर्भ में हम साहित्यालोचन की उन विचारधाराओं का संक्षेप में परिचय देंगे, जिन्होंने इस शती के साहित्य की विभिन्न प्रवृत्तियों का प्रतिनिधित्व किया।

स्वच्छन्दतावादी आलोचना

फ्रान्स की पूँजीवादी क्रान्ति और रूसो, वोल्तेयर और गेटे की कृतियों ने साहित्य में स्वच्छन्दतावादी धारा को नयी दिशा और शक्ति प्रदान की। हर प्रकार के प्रतिबन्धों, साहित्यिक परम्पराओं और रुढ़ियों के प्रति विद्रोह, व्यक्तिवाद, मनुष्य और व्यक्ति-स्वातंत्र्य में आस्था, प्रकृति से प्रेम और किसी अज्ञात, अलौकिक, रहस्य शक्ति में गहरी रुचि, कल्पना की उन्मुक्त उड़ान और भावों की स्वच्छन्द अभिव्यक्ति, अहंवाद, निराशा, पलायन और नये पूँजीवादी समाज-मंडलों के प्रति घोर असंतोष की भावना—स्वच्छन्दतावादी साहित्य-धारा की ये चारित्रिक विशेषताएँ हैं। इनमें युग की ही भावना प्रतिबिम्बित हो रही थी। कांट, फिशर और शेल्सिंग-जैसे भाववादी दार्शनिकों ने वस्तु-जगत् से मनुष्य का ध्यान हटाकर चेतन-मन पर केन्द्रित कर दिया था। इस प्रकार समाज में होनेवाले आमूल परिवर्तनों और भाववादी दार्शनिक उद्भावनाओं के सम्मिलित प्रभाव से रोमान्टिक धारा का साहित्यिक दृष्टिकोण निर्दिष्ट हुआ था।

वर्ड्सवर्थ

वर्ड्सवर्थ (१७७०-१८५०) ने कविता क्या है, यह प्रश्न न उठा अपनी कविताओं के संग्रह 'लिरिकल बॉलेड्स' की भूमिका में यह प्रश्न पूछा कि "कवि शब्द का क्या अर्थ है? कवि कौन होता है? उमराव किसे? जिसके प्रति होता है? और उसमें कौसी भाषा की ओरता करनी चाहिए? इस तरह वर्ड्सवर्थ पहला कवि और आलोचक है, जिसने कविता क्या है, यानि कविता की रचना-प्रक्रिया क्या होती है, इस प्रश्न का विशेष किया। आधुनिक पारम्पर्य आलोचना में भी इस प्रश्न को ही सबसे अधिक महत्व दिया जाना है। अपने उद्देश्य प्रश्नों के उत्तर में वर्ड्सवर्थ ने कहा कि

कवि "मानव होता है, वह मानवों से ही अपनी बात कहता है। हाँ, उसकी सवेदना-शक्ति अधिक जीवन्त होती है, उसमें अधिक उत्साह और सौकुमार्य होता है, मानव-स्वभाव ही उसे अधिक गंभीर ज्ञान होता है, उसकी आत्मा अधिक विद्यालु होती है।" "इस विशिष्ट प्राणी (कवि) से किस तरह की भाषा की अपेक्षा की जानी चाहिए?" इसके उत्तर में बर्द्धसर्व का कहना है कि "यह स्पष्ट है कि जब वह भावों का वर्णन या अनुकरण करता है तो यद्यपि एक वास्तविक पोशानुमति की तीव्रता तथा कार्य-व्यप की स्वतन्त्रता की अपेक्षा उसका मन किसी हद तक यानिक होता है।" तात्पर्य यह कि कवि की भाषा में वह यथार्थता और जीवन्तता नहीं हो सकती, जो भावों के वास्तविक दबाव से निचली साधारण मनुष्यों की अभिव्यक्ति में होती है। इसलिए कवि को चाहिए कि वह "साधारण लोगों की", विशेषकर "सरल ग्रामीण लोगों की" भाषा को कविता की भाषा बनाये। यह मत लॉजाइनस या हाते के मत से भिन्न था, जो साधारण बोलचाल की भाषा के प्रयोग से कविता में ग्राम्य-दोष या औदात्य की कमी आ जाने का खतरा देखते थे। परिष्कृत और परिमार्जित भाषा की जगह, बर्द्धसर्व की दृष्टि में "कविता स्वतःस्फूर्त अभिव्यक्ति है।" बरत्रसल बर्द्धसर्व का विरोध कविता की उस रुढ़ और नियम-ग्रस्त पद्धिताऊ भाषा के प्रति था, जो मध्य-शास्त्रवादियों के प्रभाव में अत्यन्त कृत्रिम बन चुकी थी। अन्यथा 'स्वतःस्फूर्त अभिव्यक्ति' से बर्द्धसर्व का अभिप्राय यह नहीं था कि कवि बिना सोचे-विचार, जो मन में आये, उसयत और उच्छृंखल ढंग से लिखता जाये और दावा करे कि वह कविता है। उसका कहना था कि मूल्यवान् कविताओं की रचना तभी हो पाती है, जब अनामान्य सवेदना का कवि अपने विषय पर दीर्घ काल तक गहराई से सोचे। रचना-प्रक्रिया के संबंध में उसका निर्देश है कि अनुभूत भावों को शान्त, एवास्त वातावरण में पुनः स्मरण करके कविता की रचना करनी चाहिए, जल्दबाजी में नहीं। लेकिन कवि जो भी लिखे, उसे यह स्मरण रखना चाहिए कि वह जन-साधारण के लिए लिख रहा है, अपने समानधर्मी, अनुभूति-प्रवण मूढ़ों-

एक कवि के लिए नहीं। कवि ने वह स्वीकार किया था कि वह उस की सृजन क्षमता के लिए एकदम का अलग प्रयत्न करती है, और कवि के लिए तो कविता का मूल्य ही नहीं, वैयक्तिक चरित्र ही होता। कवि ने सम्पूर्ण और विशेष का भेद करने शुरू किया था कि कविता सम्पूर्ण मान को प्रतिबिम्बित होती है। कवि के लिए इस सम्पत्ति के सम्पूर्ण ह्रास करने शुरू किया कि सम्पूर्ण का वह कदापि दुरुपयोग है कि कविता केवल कवि के अपने अधिक साहित्यिक कर्म होती है। 'सम्पत्ति विनष्ट होता है' मान वैयक्तिक या स्थानीय मान नहीं बल्कि सामान्य और प्रसारणीय मान ही वह कविता के लिए ही मान्य होती है, बल्कि सामान्य करके वह जीना-जगना ही जीवन में प्रवेश करता है, ऐसा मान को माना मान्य नहीं ही है। कविता मानव और प्रकृति का प्रतिबिम्ब होती है। कवि वह केवल एक प्रतिबिम्ब होता है, वह वह कि उसे उस प्राणी को सम्पूर्ण मान्य प्रदान करता होता है, जिसमें बड़ी, विविधता, नाविक, मानव-वेगा या साहित्यिक के रूप में प्राण जानकारी की अपेक्षा नहीं की जाती, बल्कि एक मनुष्य के रूप में प्राण ज्ञान की अपेक्षा की जाती है। इस एक प्रतिबिम्ब के प्रतिबिम्ब कवि और मनुष्य-सृष्टि में बीच और कोई बाधा नहीं होती...।" एक स्थान पर बर्धमकर ने लिखा कि कवि "मानव-प्रकृति की रक्षा करनेवाली सिद्धा होता है, उसका समर्थक और मर्यादक जो अपने साथ हर जगह मानव-मनो और प्रेम की ध्वनि लिये फिरता है।" "कवि भाव-शक्ति और ज्ञान से मानव-मनो के विस्तार साम्राज्य को एक-सूत्र में बांधता है।" इन उद्घोषणाओं के द्वारा बर्धमकर ने कविता के साम्य और प्रयोजन के रूप में 'आनन्द' की प्रतिष्ठा की, ऐसे आनन्द की जो मनुष्य में गिरावट नहीं पैदा करता, बल्कि ज्ञान-प्राप्ति का साधन है और मानव-मान को एक सूत्र में बांधता है।

और एक उच्चतर कोटि के आनन्द को साहित्य का साध्य बताया; लेकिन काव्य (या कला) में विषय-वस्तु और रूप-तत्त्व का क्या रिश्ता होता है, इस प्राचीन समस्या का वह कोई समुचित समाधान प्रस्तुत नहीं कर सका। इस कमी को दूर करने की गरज से वर्ड्सवर्थ के मित्र और सहयोगी कवि कोलरिज (१७७२-१८२४ ई०) ने कविता को चारित्रिक विशेषताओं और उसके मूल्य का अपने तार्किक विवेचन द्वारा निरूपण करने का प्रयत्न किया। सिडनी ने यह बताने की कोशिश की थी कि कविता क्या कर सकती है, ड्राइडन ने यह बताने की चेष्टा की कि कविता को क्या करना चाहिए और वर्ड्सवर्थ ने यह बताया कि कवि के मन में किस प्रकार की प्रक्रिया होती है। लेकिन कोलरिज ने अरस्तू की विवेचन-प्रणाली का प्रयोग करके, यद्यपि दोनों का दृष्टिकोण समान नहीं है, वह जानने की कोशिश की कि कविता क्या होती है और अन्य प्रकार की अभिव्यक्तियों से वह किस तरह भिन्न है। इस प्रकार उसने पुनः सौन्दर्य-तत्त्व के विवेचन को दार्शनिक चिन्तन का विषय बना दिया।

अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ 'बायोप्राफिया लिटरेरिया' में कोलरिज ने कविता के रूप-तत्त्व (फार्म) की जांच करते हुए लिखा कि "कविता में भी वे ही तत्त्व होते हैं जो एक गद्य-रचना में।" दोनों शब्दों का प्रयोग करते हैं। इसलिये कविता और गद्य-रचना के भेद का आधार माध्यम की भिन्नता नहीं है। इस भेद का कारण दोनों में भिन्न प्रकार की शब्द-योजना ही हो सकती है, जिसके परिणामस्वरूप दोनों के लक्ष्य भी भिन्न होते हैं। कविता में शब्दों का प्रयोग भिन्न ढंग से होता है, क्योंकि कविता का उद्देश्य गद्य-रचना से भिन्न होता है। छन्द और तुक कविता के रूप-विन्यास पर केवल ऊपर से आरोपित, बाह्य और गौण तत्त्व हैं—जिसी गद्य-रचना को भी छन्द और तुक में ढाला जा सकता है और इससे उसको स्मरण रखने में सुविधा हो सकती है और कुछ लोग उसे कविता भी पुकार सकते हैं। इसलिए इस बाह्य आधार पर कविता का गद्य-रचना से भेद करना कठिन है। दार्शनिक इसी लिए यह प्रश्न पूछेगा कि भाषा का प्रयोग करने के ये जो दो ढंग

है, उनका मूल कारण क्या है? दोनों अपने अलग-अलग ढंगों से क्या प्राप्त करना चाहते हैं, और उनके मिश्र उद्देश्य क्या उनकी चार्ित्रिक विशेषताओं का निरूपण करते हैं? यह तात्कालिक उद्देश्य सत्य का प्रेषण भी हो सकता है (जैसे गद्य का) या आनन्दानुभूति का प्रेषण भी (जैसे कविता का)। किन्तु सत्य का प्रेषण भी अन्ततः सुखदायी हो सकता है, और विज्ञान या इतिहास की कृतियों से जिज्ञासु पाठक को अक्सर ऐसा आनन्द प्राप्त भी होता है। इसलिए कोलरिज ने तात्कालिक और अंतिम लक्ष्य में भेद करने पर जोर दिया। कविता का तात्कालिक उद्देश्य सुख या आनन्द प्रदान करना है, यदि यह स्वीकार कर लिया जाये तो कोलरिज को यह मानने में आपत्ति नहीं थी कि उसका अंतिम लक्ष्य 'सत्य' की प्रतीति कराना हो सकता है। उसका कहना था कि एक आदर्श समाज में कोई ऐसी चीज, जो सत्य नहीं है, आनन्ददायक भी नहीं हो सकेगी, लेकिन वर्तमान समाज में तो कविता का तात्कालिक उद्देश्य, नैतिक अथवा बौद्धिक सत्य से किसी प्रकार सम्बद्ध हुए बिना, केवल आनन्द प्रदान करना ही हो सकता है। इस प्रकार कविता का तात्कालिक उद्देश्य आनन्द प्रदान करना और वैज्ञानिक गद्य का सत्य को प्रतीति कराना बताकर कोलरिज ने यह निरूपित किया कि कविता, नाटक, उपन्यास, कहानी आदि साहित्य के जो दूसरे प्रकार हैं और जिनका तात्कालिक उद्देश्य भी आनन्द प्रदान करना है, उनका भेद उनके विशिष्ट रूप-प्रकार (कार्य) से निर्धारित होना है। हर रूप-प्रकार (कार्य) में विभिन्न अवयवों की संघटना अंगारि रूप से परस्पर-सम्बद्ध और मार्मजस्यपूर्ण होनी चाहिए; यह आगिक-इकाई ही उस रूप का प्रयोजन और उसका औचित्य है। कोलरिज ने 'काव्य' और 'कविता' में भी भेद किया। काव्य के अन्तर्गत उसके अनुसार, चित्रकार, वैज्ञानिक और दार्शनिक का रचनात्मक और बौद्धिक कार्य, यानी 'मनुष्य को सम्पूर्ण धारणा को सक्रिय' बनानेवाले सभी कार्य सम्मिलित हैं। कविता और काव्य में यह भेद करने के बाद कोलरिज ने सर्वव्यव को तरह-कवि-कर्म का भी विवेचन किया। उसके अनुसार कवि अपनी कल्पना-द्वारा सृष्टि करता है। कल्पना एक सम्भव-

कारी शक्ति है और किसी विषय के विभिन्न पक्षों को एक संश्लिष्ट अन्विष्टि के रूप में डालती है। इस प्रकार व्यापक अर्थ में काव्य का निर्माण होना है। कविता भी काव्य का ही अंग है, इसलिए कविता भी कल्पना-सृष्टि है। कोलरिज ने आगे चलकर इस कल्पना-शक्ति का विस्तार से विवेचन करते हुए बताया कि कवि किस प्रकार कल्पना के माध्यम से रूप-सृष्टि करता है, जिसमें भाव-विचार-वस्तु एक संश्लिष्ट इबाई में डल जाते हैं। इस प्रकार कोलरिज ने कविता के विशिष्ट रूप-प्रकार और कल्पना पर जोर दिया और आनन्द को कविता का तात्कालिक उद्देश्य बताकर, उसकी आनन्द प्रदान करने की क्षमता को ही मूल्यवान् का आधार बनाया।

शैले

अंग्रेजी के रोमान्टिक कवियों में सबसे अधिक नास्तिकारी चेतना का कवि शैले (१७९२-१८२२) था। वह कोलरिज की तरह दार्शनिक नहीं था, लेकिन सामाजिक अन्याय के प्रति उसका पवित्र और सत्यनिष्ठ मन बिग्रीही भावना से आन्दोलित था। टामस लव पीकाक को पुस्तक 'कविता के चार युग' के उत्तर में उसने अपना प्रसिद्ध निबंध 'कविता की मरालत' (डिफेंस ऑफ पोयट्री) लिखा। पीकाक का कहना था कि कविता का युग बीत गया, और ज्ञान, तर्क और प्रबुद्ध चेतना के इस युग में अब कविता केवल अवैदिकता और अन्य-विश्वास को ही अपील करती है। पीकाक के तर्क की प्रतिध्वनि अक्सर आजकल भी सुनायी देती है। शैले ने इसके उत्तर में प्लेटो, सिडनी, बर्ड्सवर्थ और कोलरिज के विचारों के आधार पर कवि और कविता के शौरव का अत्यन्त भावुक और सशक्त ढंग से पुनराख्यान किया। प्लेटो से सहमत होते हुए भी कि कवि में पागल-पन होता है, उसने प्लेटो के इस विचार का खंडन किया कि कविता अनुकृति की अनुकृति होती है। शैले का कहना है कि अपनी कल्पना-शक्ति से कवि प्लेटो के मूल-विचारों, यानी नास्तिकता-के साथ सीधा सम्पर्क स्थापित कर सकता है। वह यद्यपि बर्ड्सवर्थ और कोलरिज से इस बात में सहमत

या हि कविता का प्रधान उद्देश्य आनन्द प्रदान करना है, लेकिन निश्चय और गाय में भी यह कविता का गंभीर मानना था। समाज में कवि का स्थान किनारा ऊँचा है, इस बारे में उनको प्रसिद्ध उक्ति है कि 'कवि मंगल के बिना माने हुए नियामक है।' और कविता के बारे में उनका प्रसिद्ध कथन है कि "कविता मधमे अधिर गुणी और धृष्टतम मनी के श्रेष्ठतम और मधमे गुणी क्षणों का जेना-जोना है।" कवि, कविता और उसके कार्य और प्रयोजन के संबंध में ऐसी अमूल्य उदात्त और गान्धीन अभिव्यक्तियाँ ईश्वर के निर्वच में मिलती हैं, जिनको भावुक आस्थाचक लगाना उद्भूत करने आये हैं।

स्वच्छन्दावादी आलोचना अधिकतर पुनोत् उद्गारी और उक्तिशील का असम्बद्ध पुन है। इस बीच उन्नीसवीं शताब्दी में वैज्ञानिक चिन्तन का अमूलपूर्व विकास हो रहा था और धार्मिक विद्वानों के प्रति लोगों की अंध-निष्ठा कम होनी जा रही थी। इसके अलावा कविता में स्वच्छन्दावादी प्रवृत्ति चाहे किन्ती भी प्रबल रही हो, उपन्यास, कहानी और नाटक में यथार्थवादी प्रवृत्ति ही प्रमुख थी। और चूँकि उन्नीसवीं शती के आरंभ से ही विभिन्न देशों में महान प्रतिभा के अनेक यथार्थवादी लेखकों की रचनाएँ सामने आने लगी थी, इसलिए आलोचना में उनको उपेक्षा संभव नहीं थी। परिणामतः पाश्चात्य आलोचना में यथार्थवादी विचार-धारा का विकास हुआ।

: ६ :

यथार्थवादी आलोचना

उन्नीसवीं शताब्दी में यथार्थवादी आलोचना-सिद्धान्तों के विकास का प्रमुख ध्येय महान रूसी विचारक बेलिन्स्की और चर्निशेव्स्की को है। इसके

वाद कायं माननं, मैथ्यू आर्नल्ड और तॉलस्टॉय ने यथार्थ-चिन्तन की धारा का विकास किया। इस संबंध में हमने फ्रांस के प्रसिद्ध आलोचक सेंट भ्यूव (१८०४-१८६९ ई०) का नामोल्लेख नहीं किया, यद्यपि वह भा. युग की वैज्ञानिक विचारधारा में प्रभावित था। लेकिन उसकी आलोचना-प्रणाली एक जीवशास्त्री की प्रणाली थी—वृत्ति का मूल्यांकन करने के लिए वृत्तिकार की जीवनी का अध्ययन करने पर आधारित—त्रिस तरह बनस्पतिशास्त्री फल का स्वाद जानने से पहले उस फल के बूझ की जाति और जीवनी को जानना पसन्द करता है। इसलिए उसकी आलोचना-पद्धति केवल प्रत्यक्षतः ही वैज्ञानिक लगती है, उसकी उद्भावनाओं में अधिक तन्म्य नहीं है। 'क्लासिक' किसे कहते हैं, इस संबंध में उसका निबंध अवश्य महत्वपूर्ण है, क्योंकि उसमें उसने फ्रेंच अकादमी द्वारा प्रचारित इस मकीर्ण धारणा का खंडन किया है कि केवल प्राचीन और बहु-प्रशंसित या आदर्श-रूप स्वीकृत रचनाएँ ही क्लासिक कहो जा सकती हैं। उसने कहा कि एक क्लासिक रचना का स्रष्टा वह होता है "जिसने मानव-मन को समृद्ध किया हो, उसके ज्ञान-भंडार की अभिवृद्धि की हो, और उसे एक कदम आगे बढ़ाया हो... जिसने नैतिक सत्य का अन्वेषण किया हो, या उस हृदय में, जहाँ सत्य-बुद्धि अभिज्ञान और अनापृत प्रतीत होता था, किसी धारण भावना का दिग्दर्शन कराया हो...। यह अभिव्यक्ति किसी भी रूप में हुई हो, पर वह अपने-आपमें उदार और महान, परिष्कृत और युक्तियुक्त, स्वस्थ और सुन्दर होनी चाहिए; जिसने अपनी विरिष्ट शैली में सबको मंत्राभिषिक्त किया हो—एक ऐसी शैली में, जो सम्पूर्ण विश्व की शैली प्रतीत होती हो जो किसी एक युग की भी शैली हो, और युग-युग की भी।" सादर यह कि मैन्य न्यूव ने हर युग और बाल की महान वृत्तियों को 'क्लासिक' पद का अधिकारी माना और क्लासिक वृत्तिधर और उनकी वृत्ति के गुणों की व्याख्या करके उसने साहित्य के मूल्यांकन की एक सामान्य समीची भी निर्धारित की, जिसने द्वारा सामयिक साहित्य की महान वृत्तियों को माध्यात्म रचनाओं से अलग करके उनके क्लासिक रूप को पहचाना

जा सके। लेकिन गैल ब्रूक्स की ये व्याख्यान-त्रिस्तरी व्यावहारिक है उन
गतिशून्य नहीं।

बेलिन्स्की

गतिशास्त्र रूप में पाश्चात्य जगत् में यथार्थवादी आलोचना-दृष्टि
का जन्मदाता रूप का महान् प्रगतिशील विचारक बेलिन्स्की (१८११
१८४८ ई०) है। आरंभ में बेलिन्स्की हीमन्स के भाववादी दर्शन का अनु-
यायी था, लेकिन मन् १८३९ ई० में मुलाम रूसी किसानों के दंग-व्याप्त
विद्रोह ने उसमें हीमन्स के उस प्रतिप्रियावादी दृष्टिकोण के प्रति विरक्ति
पैदा कर दी, जिसका वह सामाजिक विरमताओं का औचित्य निद्र करने
के लिए प्रयोग करता था। इसके बाद बूनो बाबर और फायरबाख-जैमे
भौतिकवादी दार्शनिकों के प्रभाव में बेलिन्स्की के विश्व-बोध का विकास
हुआ। कविता की परिभाषा देते हुए बेलिन्स्की ने कहा है कि “कविता
वास्तविक और गत्य विचारों की कला है न कि कृत्रिम संवेदनों की।”
आलोचना के बारे में बेलिन्स्की का सारगर्भित कथन है कि “आलोचना
गतिशील सौन्दर्य-शास्त्र है।”

‘वास्तविकता’, ‘कलात्मक पूर्णता’ और ‘प्रतिभा’—बेलिन्स्की के
कला-संबंधी दृष्टिकोण के ये तीन मूलभूत विचार-सूत्र हैं। “वास्तविकता—
आधुनिक जगत् का यह चरम सूत्र और नारा है। तथ्यों में, अप्रियों में, विद्वानों
में, मानसिक निष्कर्षों में, वास्तविकता—हर चीज में और हर जगह वास्त-
विकता ही हमारे युग का पहला और अन्तिम स्वर है।” बेलिन्स्की का
कहना है कि वास्तविकता ही कला की कसौटी है—जिसी कलाकृति का
महत्त्व इस बात पर निर्भर करता है कि उसमें किस हद तक वास्तविकता
का सही और सुन्दर प्रतिबिम्बन हुआ है। अगर ऐसा न हो तो तारा
और जादूगरी के खेलों से कला का भेद कैसे किया जा सकता है, क्योंकि
मनोरंजन तो उनसे भी होता है। जीवन के सत्य से ही कलाकृतियों को
चाहिये, सनाई और उच्च कोटि की सारवत्ता प्राप्त होती है। अन्यत्र

बेलिन्स्की ने विस्तार से समझाते हुए लिखा कि "हर वाक्य-कृति एक ऐसे प्रबल विचार का प्रतिफलन होती है जो कवि के मन पर हावी हो गया है।" तात्पर्य यह कि कवि और उसके द्वारा अभिव्यक्त वस्तु का संबंध अत्यन्त घनिष्ठ है। अकेला कवि या कलाकार ही वास्तविकता को प्रतिबिम्बित करने का कारण-साधन नहीं है, बल्कि वह वस्तु भा जो उसकी कृति में प्रतिबिम्बित होती है, इस अभिव्यक्ति का एक निमित्त है, क्योंकि वास्तविकता कवि के मन पर आच्छादित हो जाती है। वास्तविकता का संवेदन वह सीधे अपनी आत्मा में महसूस करता है। इसी लिए महान कला, उसकी दृष्टि में जीवन, वस्तु-जगत और इतिहास की भाषा बोलती है। एंगिस्स ने बाल्झक के मवघ में 'यथार्थवाद की विजय' की बात कही थी, दरअसल उस सिद्धान्त का सबसे पहले बेलिन्स्की ने ही प्रतिपादन किया था। यह सिद्धान्त यह है कि लेखक की दार्शनिक या सामाजिक भाव्य-ताओं से आवश्यक नहीं कि उसकी कृति में प्रतिबिम्बित सत्य हमेशा मेल ही पाये। पोगोल का दृष्टिकोण घोर निराशावादी था, लेकिन एक महान दंतुदर्शी ईमानदार कलाकार होने के कारण उसकी रचनाओं में कभी जीवन की वास्तविकता अपने समग्र रूप में प्रतिबिम्बित हुई है, जिससे उसकी कृतियों का नान्तिकारी महत्व है। प्रश्न उठता है कि कला का यह कौन-सा गुण है जो लेखक की विचारधारा और दृष्टिकोण से भी अधिक बलवान होता है? बेलिन्स्की की दृष्टि में यह गुण 'कलात्मकता' है। यह कोई रहस्यमय, विगिष्ट गुण नहीं है, बल्कि 'मूर्तिकरण' का ही दूसरा नाम है। 'मूर्त' वस्तु मवीम-सम्पूर्ण और प्राणवान होती है, जब कि 'विचार' अमूर्त, एवानी और शुष्क होता है। अतः कलात्मकता का मान-दंड है, वास्तविकता का मूर्त, अन्तरंग और वैविध्यपूर्ण प्रतिबिम्बन। इसलिए अगर कलाकार असत्य विचार को अपनी रचना का आधार बनाता है और उसमें वास्तविकता का मूर्त, अन्तरंग और वैविध्यपूर्ण स्थापन करने की शक्ति है तो वास्तविकता का सत्य बलाकार के झूठे विचार को स्वयं ही निरावृत्त कर देगा, क्योंकि अनसत्य कलात्मक नहीं हो सकता। और

अगर कलाकार का मूल विचार तो सत्य है, लेकिन उगरी हुई में वास्तविकता का मूल स्थापन नहीं हुआ है, तो उगरी हुई प्राणवान नहीं होगी, और उगमे गन्ध का अभाव होगा, क्रांति गन्ध होनेवाली मूल हो ही नहीं है, अमूर्त नहीं होगा। इस प्रकार बेलिन्स्की के विचार में 'कलात्मकता' का मापन विषय-वस्तु (फार्माशना) को मूल और समग्र रूप में प्रतिबिम्बित करना-मान है। जहाँ कवि या कलाकार सत्य-विचार का मूल भिन्न करने में असमर्थ होता है या इतिहास और सांख्यिक उद्घाटनों में उनका भिन्न करना चाहता है, जिसमें वास्तविकता का असत्य रूप प्रकट होता है, वहाँ कला की मृष्टि नहीं होगी। इस तरह कला में न तो सत्य को सुन्दर बनाया जा सकता है न गन्ध को असत्य द्वारा मिट्टी ही किया जा सकता है। कविता क्या है और कवित्व किसे कहते हैं, इस प्रश्न के उत्तर में बेलिन्स्की ने कहा कि साधारण लेखकों का विचार है कि कविता कल्पना की ईजादों में निहित रहती है; लेकिन सोवियत आदमी के स्वप्न और पानल आदमी का प्रलाप भी तो कल्पना की ही ईजाद होते हैं, किन्तु वे कविता नहीं होते। "कविता संभावना के रूप में वास्तविकता का रचनात्मक रूपांकन होती है। इसलिए जिस वस्तु का वास्तविकता में अस्तित्व नहीं हो सकता, वह कविता में भी असत्य होगी, दूसरे शब्दों में जिसका वास्तविकता में अस्तित्व नहीं हो सकता, उस वस्तु में काव्यत्व भी नहीं हो सकता।" 'कलात्मकता' का स्रोत जीवन है। वह रचना में बाह्य उदाहरणों द्वारा पैदा की हुई चीज नहीं है। विज्ञान और कला का भेद स्पष्ट करते हुए बेलिन्स्की ने कहा "कि... लोगों को यह तो दिखायी देता है कि कला और विज्ञान एक ही चीज नहीं हैं, लेकिन वे यह नहीं देखते कि यह भेद उनकी विषय-वस्तु के कारण कतई नहीं है, बल्कि किसी वस्तु के प्रत्यक्षीकरण की विभिन्न प्रणालियों तक ही सीमित है। दार्शनिक तर्क और अनुमान की - ११ - बोलता है और कवि विषयों और चिन्तों की भाषा बोलता है।
 १२. । कहते एक ही बात हैं।" तात्पर्य यह कि दार्शनिक और वैज्ञानिक -
 १३. आकृति में किसी वस्तु के बारे में अपने निष्कर्षों को 'सिद्ध'

करता है, जबकि बवि (या बलाकार) जीवन के मूर्त और प्राणवान रूपांतर द्वारा उसी बात को एक चित्र के रूप में 'प्रदर्शित' कर देता है, जिससे पाठक या दशक की नल्पना उद्दीप्त और उद्बुद्ध होकर उस वस्तु का रागात्मक अनुभव करती है। विज्ञान 'मिद्ध' करता है, कला 'प्रदर्शित' करती है, और दोनों ही हमारी जिज्ञासा को सन्तुष्ट करते हैं और हमें परिणाम प्रदान करते हैं। लेकिन जहाँ विज्ञान के तर्क को कुछ लोग ही समझ सकते हैं, वहाँ बविना या कला को चित्रमयी, मूर्त भाषा की सभी समझ सकते हैं। मानव-चेतना के विकास में दोनों का समान योग रहता है, इसलिए मनुष्य को विज्ञान और कला दोनों की परम आवश्यकता है। कला न तो विज्ञान का स्थान ले सकती है और न विज्ञान कला का ही। बेलिन्स्की के अनुसार तीसरा तत्त्व है 'प्रतिभा'। प्रतिभा के बिना साहित्य की किसी प्रवृत्ति या विचारधारा का कोई मूल्य नहीं होता। अगर 'प्रतिभा' ही तो लेखक की सामाजिक समस्याओं के प्रति जागरूकता उसकी कला के मार्ग में अवरोध न बनकर उसकी कला को प्रौढ़ता और सार्व-जनीनता प्रदान कर सकती है। 'प्रतिभा' के बिना शुद्ध-कलावादी भी कला का निर्माण नहीं कर सकते। 'प्रतिभा' (टेलेण्ट) क्या है? बेलिन्स्की के अनुसार 'बिम्बों की भाषा में सोचने की क्षमता' को ही 'प्रतिभा' कहते हैं। साहित्य की विचारधारा या प्रवृत्ति की चर्चा अक्सर की जाती है। बेलिन्स्की का कहना है कि पहले तो 'प्रतिभा' के बिना किसी भी साहित्यिक विचारधारा का कोई मूल्य नहीं होता, दूसरे, किसी विचारधारा का अस्तित्व लेखक या कलाकार के भ्रष्टाचार में नहीं बल्कि हृदय में होना चाहिए, उसके स्व-भास में, यानी भावना और सहजवृत्ति के स्तर पर और उसके बाद ही एक चेतन विचार के रूप में, ताकि वह लेखक के व्यक्तित्व का अभिन्न अंग हो। जो लेखक पुस्तक में पढ़कर या किसी विचारधारा का प्रचलन देखकर उसके अनुयायी बन जाते हैं, वे कला की मृष्टि नहीं कर सकते, केवल अलक्षित और अनिश्चयितपूर्ण भाषण-कला के नमूने तैयार कर सकते हैं। बेलिन्स्की का कहना है कि 'शुद्ध' कला, या जिसे दार्शनिक

‘निरपेक्ष’ कला के नाम से पुकारते हैं, का कभी अस्तित्व ही नहीं रहा। कला सामाजिक-जीवन से तटस्थ या विमुक्त कभी नहीं रही, न रह सकेगी। वह है और न ऐसी कला में किसी को रुचि हो सकती है। “कवि सबसे पहले मनुष्य होता है, फिर अपने देश का नागरिक और फिर अपने युग का सज्जन। यही कारण है कि झुंड सौन्दर्यवादी आलोचना की साल अब नहीं चलती और ऐसी आलोचना एक असंभव क्रिया बनती जा रही है, जो केवल कला और उसकी कृति को ही परख करे और जिस देश और काल में उगरी है, जिस लिंग, जिन परिस्थितियों ने उसको काव्य-क्षेत्र में उतरने के लिए प्रेरित किया और उसकी काव्य-गत कर्मशैली को प्रभावित किया, उनकी ओर ध्यान भी नहीं देना चाहती।

बर्निसेन्सकी

बेल्जिम् की साहित्य और कला-तथ्यी इन महत्त्वपूर्ण उद्भावनाओं का रक्त के दूसरे महान विचारक बर्निसेन्सकी ने आगे विराम दिया। बर्निसेन्सकी ने अपनी पुस्तक ‘कला का वास्तविकता से सौन्दर्य-सम्बन्ध’ (Aesthetic Relation of Art to Reality, १८५३ ई०) में हीनता और उसके अनुयायी विचारकों के भाववादी सौन्दर्य-सिद्धान्तों का खोराब खंडन करते हुए, ‘यथार्थवाद’ के सौन्दर्य-सिद्धान्तों का पहली बार विधिकरण में निरूपण किया। इन दार्शनिकों की मान्यता यह थी कि मनुष्य केवल उस चीज में ही सौन्दर्य देखता है, जिसमें किसी विचार की पूर्ण अभिव्यक्ति होती है। किन्तु चूंकि एक विचार की पूर्ण अभिव्यक्ति किसी एक ही वस्तु में होना संभव नहीं है, इसलिए कला में आदिकाल से स्फोट-भावना से बहुत धर्मों और बचन का महत्व भी शामिल रहा है। विज्ञान की प्रगति के साथ पुराने धर्म टूट रहे हैं इसलिए कला का महान हो रहा है। बर्निसेन्सकी ने इस मान्यता के विरोध में कहा कि वास्तविकता में आदर, किसी आदर्श भाव-अवस्था में सौन्दर्य की जांच करना व्यर्थ है, क्योंकि सौन्दर्य की स्वरूपिकता वास्तविकता में ही है। मनुष्य की सबसे प्राचीन और मान्य-

भीम भावना है, जीवन-प्रेम। हर मनुष्य जीवन को सबसे अधिक मूल्यवान् वस्तु मानता है। इसलिए सौन्दर्य की ये परिभाषाएं दी जा सकती हैं— कि “जीवन ही सौन्दर्य है”, कि “वे सभी वस्तुएं सुन्दर होती हैं जिनमें हम जीवन को उस रूप में देखते हैं, जो हमारे विचार में, उमका रूप होना चाहिए,” कि “वह वस्तु सुन्दर होती है जो जीवन को अभिव्यक्ति देती है या हमें उसका स्मरण दिलाती है।” हमारे भीतर सौन्दर्य की भावना इन विभिन्न रूपों में ही जाग्रत होती है। इस आधार पर र्चनितोष्की ने जीवन और कला का संबंध बताते हुए यह स्थापना की कि कला का मूल्य प्रयोजन “उन सभी वस्तुओं की पुनःसृष्टि करना है, जिनमें मनुष्य अपने वास्तविक जीवन में दिलचस्पी लेता है।” र्चनितोष्की ने अरस्तू के शब्द ‘अनुकरण’ की जगह पर ‘पुनःसृष्टि’ का प्रयोग किया है। कला में जीवन-वास्तव की ‘पुनःसृष्टि’ की जाती है, इसका तात्पर्य यह है कि उसको शब्द, रंग, रस, स्वर या अभिनय द्वारा मूल रूप देते समय, कवि या कलाकार चेतन अथवा अचेतन रूप से उसके प्रति अपने निर्मय और अपनी भावना को भी अभिव्यक्ति देता है। इस तरह “कला जो मनुष्य का एक नैतिक कर्म-व्यापार है।” जीवन द्वारा प्रस्तुत की गयी केन्द्रीय समस्याओं की व्यापक और दायपरक अभिव्यञ्जना के अनुगान में ही साहित्य या कला की निजी इति का मूल्य होगा है। इस कला-सिद्धान्त के विरुद्ध कदाचित् की प्रतिक्रिया का अनुमान करके र्चनितोष्की ने लिखा कि कला केवल उन वस्तुओं की ही रूप-सृष्टि नहीं करती जिनमें प्रकृत सौन्दर्य है। “किसी सुन्दर मूल का बिना बनाना” और “किसी मूल का सुन्दर बिना बनाना” दो भिन्न धारें हैं। अब हम कहते हैं कि कलाकार उन सभी वस्तुओं की पुनःसृष्टि करता है, जिनमें मनुष्य गहरी दिलचस्पी लेते हैं, तो ऐसे वस्तुओं में कल्प वस्तुएं भी आती हैं, वे घटितिया भी जो जीवन को सृष्टि और उद्गीकृत करती हैं और वे भी जो जीवन का समर्थन करती हैं। इस प्रकार ठीक, गतिशील और इन्द्रियमय जीवन को वास्तविकता ही कला की वस्तु होती है। अब हम कहते हैं कि “यह सुन्दरतापूर्वक विविध हुआ है,” तब

हमारा अभिप्राय यह होता है कि कलाकार इच्छित वस्तु को कलात्मक अभिव्यक्ति देने में सफल हुआ है—यानी हमारा संवेत कला-वस्तु को ओ न होकर उसके रूप (फार्म) की ओर होना है। चर्निसेम्पको की मान्यता है कि इस अर्थ में 'रूप की पूर्णता', जिसे प्राचीन दार्शनिक 'विचार-मत्त्व' और बिम्ब को 'अन्विनि' कहते हैं, कला का अनिवार्य तत्त्व है। लेकिन चर्निसेम्पको के अनुसार सौन्दर्य के अर्थ में 'रूप की पूर्णता' केवल 'ललित कलाओं' को ही चारित्रिक विशेषता नहीं है। 'विचार-मत्त्व और बिम्ब की अन्विनि' या 'किसी विचार को पूर्ण अभिव्यक्ति' के रूप में सौन्दर्य हर कला और कौशल का साध्य रहा है, वस्तुतः मनुष्य को समस्त व्यावहारिक चेष्टाओं का उद्देश्य रहा है। कार्ल मार्क्स ने भी सौन्दर्य की व्याख्या करते हुए ऐसी ही महत्वपूर्ण स्थापना की है। उसने कहा कि "मनुष्य सौन्दर्य-नियमों के अनुसार ही सब वस्तुओं का निर्माण करता है।" तात्पर्य यह कि सौन्दर्य कला के रूप-तत्त्व को कोई ऐसी विशिष्टता नहीं है, जो मनुष्य द्वारा निर्मित अन्य वस्तुओं में उपलब्ध न हो या जिसका कला-वस्तु (अर्थात् जीवन) में कोई संबंध न हो और इसलिए वस्तु में अलग करके केवल रूप-चिन्तन द्वारा ही जिसकी प्रतीति संभव हो, जैसा कि रूपवादी विचारकों का आज भी दावा है। 'मनुष्य सौन्दर्य-नियमों के अनुसार निर्माण करता है', इसका तात्पर्य यह है कि सौन्दर्य मनुष्य के सभी क्रिया-कलापों का सामान्य लक्ष्य है, यद्यपि उनकी प्रणालियाँ भिन्न हैं। कला की विशिष्ट प्रणाली यह है कि उसमें बिम्बों द्वारा वास्तविकता की पुनर्मूर्ति की जाती है। चर्निसेम्पको के अनुसार कला में हम किसी विशेष, प्राणवान वस्तु को ही सुन्दर कहते हैं, अमूर्त विचार को नहीं। इस प्रकार कला द्वारा निर्मित बिम्ब प्रकृति में मिलनेवाली सुन्दर वस्तुओं के समान होते हैं। गंधीर और मूर्त प्रतिबिम्बन द्वारा ही 'विशेष' को 'मानव्य' या मार्क्स-जनीन सारवता प्राप्त होती है। यह एक अत्यन्त महत्वपूर्ण सौन्दर्य-नियम है, क्योंकि भाववादी दर्शनों को यह भ्रान्त मान्यता रही है कि सामान्य या सार्वजनिक अनिवार्यतः विशेष की ओर ही प्रवृत्ति होती है और सार-

वान होता है। चर्निशेषकी का कहना है कि सामान्य अधिक महत्वपूर्ण न होकर, विशेष का खोसला, बमूर्त प्रनिबिम्ब-मात्र होता है। इसलिए कला में 'विशेष' को ही महत्ता है। इस विचार-मूत्र का स्पष्टीकरण जरूरी है। जब हम यह कहते हैं कि कला उन सब वस्तुओं को पुन मृष्टि करती है, जिनको लोग महत्वपूर्ण समझते हैं, तो इसका मतलब सिर्फ यह है कि जो सामान्यतः लोगों को महत्वपूर्ण लगती हैं, केवल कलाकार को ही नहीं। और जब हम कहते हैं कि कलाकार का उद्देश्य कलात्मक या सुन्दर अभिव्यक्ति है तो सुन्दर से मतलब यह है कि 'विशेष को ऐसी मूर्त और कलात्मक अभिव्यक्ति दी जाय कि उसे सामान्य महत्ता प्राप्त हो जाय।' कला में विशेष सामान्य बनता है और सामान्य विशेष के माध्यम से ही अपने को उद्घाटित करता है। विशेष और सामान्य की यह द्वन्द्वात्मक अन्विति विचार-वस्तु और रूप की अन्विति में अभिव्यक्ति पाली है, जिसके कारण कला सारवान अनुभूतियों और अनुभवों का अक्षय स्रोत होती है। इस प्रकार चर्निशेषकी ने 'व्यपार्यवाद' का सबंध कला की विचार-वस्तु से जोड़ा, न कि अभिव्यक्ति की विधिष्ट शैली या शिल्प से। व्यपार्य को कलाकार कैसे अभिव्यक्त करे कि 'विशेष' को सारवर्जनोत सारवत्ता प्राप्त हो जाय, यह प्रत्येक कलाकार की व्यक्तिगत समस्या है। वह अपनी इच्छा और क्षमता (प्रतिभा) के अनुसार उसको अधिक-से-अधिक मार्मिक अभिव्यक्ति देने के लिए स्वतंत्र होता है। इसके लिए शैली के अनन्त भेद हैं, लेकिन इनके बावजूद सच्चा वचि या कलाकार वास्तविकता (सामाजिक जीवन का सत्य) को अभिव्यक्ति देने के लिए विवश होता है, क्योंकि कला-निर्माण का और कोई मार्ग नहीं है।

बैलिन्स्की और चर्निशेषकी की इन युगान्तरकारी तार्किक रचनाओं से उपरोसवीं शताब्दी के रूस से बाहर के पारबान्य आन्दोलक परिचिन नहीं हो सके थे, यद्यपि रूस के सभी महान साहित्यकार उनमें प्रभावित हुए—गोगोल से लेकर चेखव और मोर्सी तक। उनमें से हरेक ने अपने-अपने चिन्त-बोध और प्रतिभा के अनुसार सामाजिक जीवन की सन्वादीन

केन्द्रीय समस्याओं (विशेष) को मूर्त कलात्मक (सार्वभौमिक) अभिव्यक्ति देने का प्रयत्न किया; और हम जानते हैं कि इसमें उन्होंने कितनी अद्भुत सफलता प्राप्त की—विश्व-साहित्य में उनकी महान् कृतियाँ अत्यन्त अनुपम और अद्वितीय हैं और परवर्ती विश्व-साहित्य को मानवतादी परम्परा को सगानार प्रभावित करनी आ रही हैं।

टोन

अन्य पाश्चात्य देशों में भी स्वच्छन्दतावादी विचारधारा के विरुद्ध प्रतिनिध्या काको प्रबल थी, लेकिन वहाँ बेंलिन्की और चर्निशेव्स्की की प्रतिभा का कोई आलोचक नहीं हुआ। हम काल् मार्क्स और एंगेल्स जैसे युग-द्रष्टा विचारकों का आलोचक को धेनी में उल्लेख नहीं कर रहे, यद्यपि मौन्दर्वे-भावना, कला, साहित्य और मानव-वेगना के विज्ञान-मंडपी उनकी उल्लिखों में गभीर तार्किक उद्भावनाएँ मिलनी हैं, जो चर्निशेव्स्की आदि मौनिकवादी विचारकों की रचनानामों को और भी गहरा दार्शनिक आधार प्रदान करती हैं, और उनके आधार पर यथार्थवादी मौन्दर्वे-शास्त्र का लव में निरन्तर विस्तार होता आया है। आचारधारा बनने पर यथार्थज्ञान हम उनके साहित्य-मंडपी दृष्टिकोण का उत्तम करेंगे। लन्गान, ज्ञान, इमर्सेन और जग के अन्य प्रमुख यथार्थवादी आलोचकों के साहित्यिक दृष्टिकोण का गतिम परिचय देना ही हमें अभीष्ट है। ज्ञान के विम यथार्थवादी आलोचक ने साहित्य के अन्तर्गत के लिए "मौन्दर्वेयक मानेता" का एकाग्र मिडान्त प्रतिपादन दिया, उसका नाम है, ल०० ल० टोन। उसका कहना है कि आलोचक को एक वैज्ञानिक की लक्षणना में कला-कृतियों और कला की प्रवृत्तियों के बारे में केवल लक्ष्यों को लक्ष्य करने उनके अन्त और विज्ञान के बाह्य (संभावित) कारणों की समुद्रिक जाँच-पड़ताल करनी चाहिए, उसकी प्रवृत्ति का निष्कर्ष करने का उत्तम नहीं करना चाहिए। हमने हर जादवी विषय के सम्बन्ध में विम कृति को समझ करे, जाना महता है। कला की का और

शिल्प-गत सभी प्रवृत्तियों को देन मानव-आत्मा का नाना रूपात्मक स्फुरण मानता है, अतः उसका दृष्टिकोण सबके प्रति समान रूप से सहानुभूति-शील है। सात्विक दृष्टि से इस प्रकार के सापेक्षतावाद का तात्पर्य यह हुआ कि आलोचक एक युग और दूसरे युग की कृतियों में तो तुलना कर ही नहीं सकता, एक युग के दो लेखकों या कलाकारों की एक ही विषय-वस्तु-पंथों की कृतियों में भी तुलना करके उनका मूल्यांकन नहीं कर सकता। इसी प्रकार विभिन्न शैलियों की भी तुलना नहीं की जा सकती। कौन-सी कृति महान है, कौन-सी साधारण, किसकी शैली मथार्य (विचार-वस्तु) की मार्मिक अभिव्यक्ति करने में सफल हुई है, किसकी नहीं और क्यों, यदि प्रश्न, देन के अनुसार, आलोचक के कार्य-क्षेत्र से बाहर के हैं। उसका कार्य केवल साहित्य और कला के ऐतिहासिक सन्दर्भों की खोज करने तक ही सीमित है। स्पष्ट है कि यह दृष्टिकोण अत्यन्त एकांगी और यात्रिक है। साहित्यालोचन की मूल समस्या—‘मूल्यांकन’—की इसमें पूर्ण उपेक्षा हो जाती है। देन-काल और ऐतिहासिक परिस्थितियों के घटकों में बन्द साहित्य की विभिन्न विचारधाराएँ और शैलियाँ, इस दृष्टिकोण के अनुसार कोई सामान्य, देन-काल-निरपेक्ष सौन्दर्य-मूल्य नहीं रखती। आलोचना में ‘क्रुस्मन समाजशास्त्रीयता’ की विचारधारा देन की स्थापनाओं का ही परिणाम है, जिसके अनुसार एक ह्रासशील युग के साहित्य को अनिवार्यतः ह्रासोन्मुखी होना चाहिए और कलाकार का जन्म जिस वर्ग में हुआ है, वह उसका ही प्रतिनिधि होता है। मार्क्स, एंगेल्स और लेनिन यदि इस यात्रिक दृष्टिकोण के विरोधी थे, और यह मानते हुए भी कि ऐतिहासिक परिस्थितियों का कलाकार की चेतना पर प्रभाव पड़ना है, इसलिए आलोचक को चाहिए कि वह किसी कृति को ऐतिहासिक सन्दर्भ में रखकर देखे, वे यह भी मानते थे कि प्रतिभाशाली कलाकार अक्सर अपने युग को सोमाओ से ऊपर उठकर देखने की सामर्थ्य रखता है और चूँकि वह मथार्य की प्रतिबिम्बित करता है, इसलिए वह केवल अपनी वर्ग-चेतना से ही बाधित नहीं रहता, क्योंकि मथार्य या वास्तविकता दो

विरोधी समाज-शक्तियों की द्वन्द्वात्मक अन्विनि होती है। हायोग्मुनी युग में भी प्रगतिशील शक्तियाँ उभरती रहनी हैं, और सच्ची कला में अनिवार्यतः प्रतिबिम्बित होनी हैं। कलाकार जिनकी ईमानदारी में उन द्वन्द्वात्मक वास्तविकता का वैविध्यपूर्ण, मूर्त और सम्पूर्ण चित्रण करते हुए युग की केन्द्रीय समस्याओं को अपनी रचना में प्रतिबिम्बित करता है, उसकी कला उतनी ही अधिक प्राणवान् होनी है, और युग-सत्य की अभिव्यक्ति का वाहन बननी है। इसलिए देग-काल और युग के भेदों के बावजूद कलाकृतियों का मूल्याचन संभव ही नहीं, जरूरी भी है।

मैथ्यू आर्नल्ड

इंग्लैण्ड के मैथ्यू आर्नल्ड (१८२२-१८८८ ई०) को भी हम उन्नीसवीं शताब्दी के यथार्थवादी आलोचकों की परम्परा में रख सकते हैं, यद्यपि संस्कृति और साहित्य के बारे में उनकी विचारधारा भाववादी दर्शन से प्रभावित थी। अंग्रेजों साहित्य और समाज पर लगभग आधी शताब्दी तक आर्नल्ड की स्थापनाओं का प्रभाव अत्यन्त बड़ा रहा। उन्नीसवीं शताब्दी के आरम्भ में टामस लव पीकाक ने विज्ञान और कविता के संघर्ष का प्रश्न उठाया था, और कहा था कि कविता का युग बीत गया है। इसके उत्तर में शैले ने कविता की ख़ोरदार वकालत की थी, लेकिन विज्ञान की अभूतपूर्व प्रगति के कारण इस प्रश्न का समुचित समाधान नहीं हुआ था। जिन तथ्यों के बल पर धार्मिक विचारधाराएं टिकी हुई थी, विज्ञान उनको निराधार और असत्य साबित करता जा रहा था। इसलिए आर्नल्ड के सामने समाज के नैतिक तथा मानव-मूल्यों के लिए कोई नया स्रोत खोजने की समस्या थी, जिसे वैज्ञानिक ज्ञान असत्य नहीं साबित कर सकेगा। आर्नल्ड ने काव्य (साहित्य) को ही मूल्यों का ऐसा अक्षय स्रोत माना। लेकिन इस प्रश्न के उत्तर में कि साहित्य का विज्ञान से अलग अपना क्या विशिष्ट प्रयोजन और कार्य है, आर्नल्ड ने शिलर और शैले की तरह कुछ सामान्य बातें ही कही, कोई सात्त्विक विवेचन नहीं किया। फिर भी,

साहित्य को "जीवन की आलोचना" कहकर उसने परवर्ती आलोचकों के लिए आलोचना का एक नया मानदंड प्रदान किया। आर्नेल्ड को तुलनात्मक आलोचना का जन्मदाता भी कहा जाता है। वस्तुतः आर्नेल्ड की महत्ता इस कारण अधिक है कि उसने पहली बार व्यावहारिक आलोचना के नियमों का निरूपण किया। 'साहित्य क्या है?' जैसे तात्त्विक प्रश्नों से न उलझकर उसने आलोचक के सामाजिक दायित्व को विस्तार से समझाने की कोशिश की। उसके साहित्य-संबंधी तात्त्विक विचार अरस्तू से निम्न नहीं हैं। अरस्तू की तरह वह भी मानता था कि काव्य-रचना में कथा-वस्तु, या कार्य-व्यापार ही सबसे प्रधान तत्त्व है। यह कार्य-व्यापार 'श्रेष्ठ' होना चाहिए। कौन-से कार्य 'श्रेष्ठ' (अनुकरणीय) होते हैं? आर्नेल्ड का उत्तर है—'वे कार्य जो मानव के मूल और उदात्त रागों और संवेदनों को प्रीतिकर लगते हैं; उन मूलमूल भावनाओं को, जो जाति के मानस में स्थायी रूप से अवस्थित रहती हैं और जो काल-विरपेक्ष हैं।" यह मान्यता अपने-आपमें सत्य है। लेकिन इसने आर्नेल्ड के दृष्टिकोण को बाकी संकीर्ण बना दिया, क्योंकि उसका विचार था कि ऐसी महान और उदात्त विचार-वस्तु सामयिक जीवन में नहीं चुनी जा सकती, जो प्रगति, औद्योगिक-विकास और नैतिक शुद्धताओं से आक्रान्त है। इस संकीर्णता के कारण ही आर्नेल्ड अपने युग की महान रचनाओं का सही मूल्यांकन करने में अक्सर गमबर्ध नहीं हो पाता था। सॉयर्सटॉय के महान उपन्यास को उसने कलाकृति न मानकर केवल 'जीवन का एक टुकड़ा' और अपनी सपार्यता में महान माना! इस तरह जीवन और कला में एक विरोध को बलपना करके उसने अपने दृष्टिकोण की असंगति का परिचय दिया—जब कि वह स्वयं साहित्य को 'जीवन की आलोचना' मानता था। लेकिन आलोचक के सामाजिक दायित्व के बारे में आर्नेल्ड की अनेक स्थानाएं आज भी मूल्यवान हैं। उसके अनुसार एक आलोचक को 'निस्वार्थी' होना चाहिए, इस अर्थ में कि विश्व-साहित्य में जो कुछ भी श्रेष्ठतम और महनीय है, वह उसका अध्ययन-मनन और प्रचार करे, ताकि 'प्रणवान

और सत्य विचारों की धारा प्रवाहित की जा सके। इस उद्देश्य से आर्नेस्ट ने आलोचक को साहित्य-ज्ञान पर आधारित 'संस्कृति' के उन्माद को भूमिका प्रदान की। उसकी दृष्टि में संस्कृति "पूर्णता का अध्ययन है... माधुर्य और आलोक उसके विशिष्ट गुण हैं। मानव-मान के प्रति प्रेम और उसकी समस्याओं को समझना संस्कृति के मुख्य अंग हैं। संस्कृति का उद्देश्य है, जीवन में उदात्त मूल्यों और उद्देश्यों की सम्पत्ति प्रतिष्ठा करना। जीवन में माध्य और साधन, स्वाधी और अस्वाधी, पूर्ण और अपूर्ण के भेदभेद की व्याख्या संस्कृति का मुख्य प्रयोजन है।" मनुष्य को संस्कृति प्रत्यक्ष की प्राप्ति में योग देने के लिए आलोचक के हृदय में "लोक-अंगण के प्रति नीति और सामाजिक उत्साह" होना जरूरी है। जिस आलोचकों का उद्देश्य मानव-मान की 'सांस्कृतिक पूर्णता' नहीं है और जो अपने निजी व्यावहारिक अपराधों की स्वाधी को अधिक महत्व देने हैं, उन्हें आर्नेस्ट ने 'मिलिन्डीन' (धुर-मना और अंगरेज) की संज्ञा दी है। अपनी पुरनक 'कविता का अध्ययन' में आर्नेस्ट ने कहा है कि आलोचक को चाहिए कि किसी रचना का 'मैलि-हागिब' या 'व्यक्तिगत' मूल्यांकन न करके 'वास्तविक मूल्यांकन' करे। यह तभी सम्भव है जब उगम सच्ची, महान कृतियों (कलागत) को समझने और उनमें आनन्द लेने की क्षमता हो और मापारण रचनाओं में उनका भेद करने का विवेक हो। महान रचनाओं की विषय-वस्तु में बड़ी 'गहन और गनीमता' होती है, बड़ा उनकी घेरी और अंग-विशेष में भी उच्च-वर्णन का मौलिक सम्बन्ध और गति होती है। इसलिए आर्नेस्ट का निर्देश है कि आलोचक की समृद्धि में महान लेखकों की गतिता और व्यक्तिगत उन्नति बड़ी चाहिए ताकि किसी नयी कृति की गरम करने समय उनका समीक्षा की तरह हमेशा कर सके। यह एक प्रकार के कविता-सम्बन्ध-विषय के मन में मिलना-जुलना विचार है, जिसका अर्थ यह निकलता है कि अन्तर्गत साहित्य की महान स्वीकार का के इच्छा-बल से ही हमेशा करना चाहिए, उनके प्रति आलोचक/लेखक के प्रति सच्ची रचना चाहिए। हमारे प्राचीन के प्रति भी भक्ति और

मनीष के प्रति उपेक्षा का भाव आलोचक में पैदा होना स्वाभाविक हो जाता है।

रस्किन

उन्नीसवीं सदी के अन्त में यथार्थवादियों और उपयोगितावादियों की परम्परा में दो और चिन्तक हुए, जिन्होंने प्लेटो की तरह साहित्य और कला के लिए नैतिक प्रतिमान का प्रतिपादन किया। लेकिन जहां प्लेटो अपने तार्किक विवेचन के बाद इस परिणाम पर पहुँचा था कि कविता (साहित्य) अनुकृति की अनुकृति और एक प्रमादी (कवि) की कृति होने के कारण स्वभावतः अनैतिक वस्तु होती है, वहाँ रस्किन (१८१९-१९०० ई०) की मान्यता यह थी कि कविता और कला का मूलस्रोत मनुष्य की कल्पना के माध्यम से व्यक्त होनेवाला परम चेतन-तत्त्व है। इसलिए श्रेष्ठ कला अनैतिकता को प्रथम नहीं दे सकती। रस्किन की दृष्टि में सौन्दर्य एक दैवी-उपहार है, अतः ललित कलाओं का उद्देश्य लोगों को सद् उपदेश द्वारा माधुर्य और आलोक प्रदान करना होना चाहिए। कोरा मनोरंजन उनका उद्देश्य नहीं हो सकता। रस्किन स्वभाव से प्रकृति-प्रेमी और शिक्षक था और उसके लेखन और चिन्तन का विषय निःसंशय-सौन्दर्य के प्रति मानव-हृदय को संवेदनशील बनाकर उसे धार्मिक और नैतिक दृष्टि से ऊँचा उठाना था। इसलिए साहित्य और कला में वह 'गिवन्' को ही प्रधान सौन्दर्य-विषयात्मक तत्त्व मानता था। रस्किन का यह भी विश्वास था कि कवि या कलाकार स्वयं अगर उच्च आशयवाला नैतिक प्राणी न हो तो वह उच्च कोटि की नैतिक कला का निर्माण नहीं कर सकता। रस्किन का कला-संश्लेषी दृष्टिकोण कुछ लोगों को अविवादी और मकीन लगता है, विशेषकर 'कला' कला के लिए' के समर्थकों को। यह यही है कि उसने 'गिवन्' और 'नैतिक उद्देश' को कला की बमौटी बताकर मूल्यांकन की समस्या का प्रति सरलीकरण कर दिया है, जिसने 'गिवन्' के बारे में विभिन्न धार्मिक, राजनैतिक, शास्त्रीय, दृष्टिकोणों से मनुष्य की बाहरी

गुंजाइरा छूट जाती है। लेकिन रस्किन के निबंधों से, कम-से-कम एक बात तो स्पष्ट है कि औद्योगिक पूंजीवाद की नैतिकता और कला-विरोधी प्रवृत्तियों से उसका सहज संवेदनशील हृदय बेहद खिन्न था, और किसी वैज्ञानिक और वस्तुन्मुखी जीवन-दर्शन के अभाव में उसने कला को ही समाज के नैतिक उत्थान का एवमात्र साधन बनाने की एकांगी चेष्टा की। नही तो, उसके निबंधों में हमें एक मनीषी और विशाल-हृदय चिन्तक का मौशम और सौन्दर्य के प्रति गहरा अनुराग मिलता है।

सॉलरस्तॉय

लियो सॉलरस्तॉय (१८२८-१९१० ई०) रस्किन की तरह केवल विचारक ही नहीं हैं। वे विश्व के महानतम उद्यमसत्कार भी हैं। उनकी बहुमुखी प्रतिभा की तुलना केवल शेक्सपियर से ही की जा सकती है। 'युद्ध और शान्ति' और 'अन्ना करेनीना' तथा अन्य उपन्यासों, नाटकों और कहानियों में सॉलरस्तॉय ने यथार्थवादी कला का जो महान आदर्श प्रस्तुत किया, वह अभूतपूर्व था और आज भी अननुकरणीय है। इसलिए सॉलरस्तॉय के लिए कला केवल भोग और भावना को वस्तु नहीं थी, वह उगका राग से बड़ा साधक और स्रष्टा भी था—एंगेला सवेनल स्रष्टा जो अपनी धार्मिक विचार-धारा और नैतिक धारणाओं का आरोग्य जीवन के यथार्थ-विषय पर नहीं करता था। इसलिए उगकी प्रसिद्ध पुस्तक 'कला क्या है?' में संवर्हीन कला और साहित्य-मंडपी निबंधों में हमें उग मौलिक दृष्टि के दर्शन मिलते हैं जो उनके कलाकार और विचारक में था। फिर भी यह निश्चय बन में कहा जा सकता है कि अरस्तू के बाद कला और साहित्य-मंडपी मूलभूत प्रश्नों पर और किसी विचारक ने इतनी समग्र दृष्टि से विचार नहीं किया था, जितना सॉलरस्तॉय ने। उनके सौन्दर्य-सिद्धान्तों में सर्वत्र अगमनिशी भी मिलती है, जो उनके उन आन्तरिक दृष्टि का परिणाम है, जिसका हमने ऊपर उल्लेख किया है। किन्तु इन अगमनियों के बावजूद दो बातें निश्चय बन में बही जा सकती हैं; पहली तो यह कि सॉलरस्तॉय की अन्तर्मुखी दृष्टि

से कला की रचना-प्रक्रिया से लेकर उसकी रमोद्बोधन की प्रक्रिया तक की कोई भी समस्या छिपी नहीं थी, इसलिए अपने निबंधों और डायरियों में उसने कला-संबंधी ऐसी मौलिक उद्भावनाएं की हैं, जो अपनी व्यापकता के कारण सार्वजनिक इच्छा रखती हैं। दूसरे, तॉलस्टॉय उच्च वर्ग की कला, विशेषकर साहित्य और कला में उन्नतगवी शक्तों के अंत में 'कला' कला के लिए' के नाम पर भुत्तरित ह्यासोन्मुखी प्रवृत्तियों का घोर विरोधी था। उसका विचार था कि ये प्रवृत्तियाँ "जनता की गुलामी" के कारण ही पैदा हुई हैं। "पूजा के गुलामों को स्वतंत्र कर दो तो इस तरह की भक्ति-मूर्खता कला का निर्माण करना ही असंभव हो जायगा।" इस तरह साहित्य और कला की उसकी दृष्टि में जन-जीवन से अभिन्न संबंध होना जरूरी था। कला और उसकी प्रक्रिया क्या है, इसकी व्याख्या करते हुए तॉलस्टॉय ने लिखा कि "जो भावना किसी ने पहले अनुभव की है, उसे अपने में जगाना और अपने में जगाकर अभिमात्रो, रेशात्री, रगी, ध्वनियों या शब्दों में व्यंजित रूप-प्रकारी द्वारा इस प्रकार उस भावना को व्यक्त करना कि दूसरे भी उसका अनुभव करें—यही कला की प्रक्रिया है। "लेकिन ऐसी अभिव्यक्ति कलाकृति सभी बनती है जब उसमें कुछ नवीनता हो—ऐसी नवीनता कि इति की विचार-वस्तु मानवता के लिए महत्त्वपूर्ण हो; यह विचार-सत्त्व इतनी स्पष्टता के साथ व्यक्त किया जाय कि मनुष्य उसे समझ सकें; तीसरे, जब रचनाकार को अपनी रचना में प्रवृत्त करनेवाला प्रेरक-सत्त्व कोई बाह्य स्वार्थ या प्रयोजन न हो, बल्कि अभिव्यक्ति को आन्तरिक अनिवार्यता हो। "कला एक मानवीय क्रिया है, जिसका स्वरूप यह है कि एक व्यक्ति सचेतन रूप में कुछ बाह्य सचेतना द्वारा स्वानुभूत भावनाओं को दूसरों के प्रति प्रेरित करना है और दूसरों में भी वे ही भावनाएं जाग्रत होनी हैं, और वे उनका अनुभव करते हैं।" कला "न ईश्वर की रहस्यमयी भावना की अभिव्यक्ति है, न वह ऐसी क्रिया है जिसमें मनुष्य अपनी मरिचक शक्ति के अनिर्देश या उत्पन्न करता है; न वह केवल आनन्द है, जैसा कि विभिन्न विचारधाराओं के लोग कहते हैं।" तॉलस्टॉय के अनुसार कला मनुष्यों के

बीच एकता स्थापित करने का साधन है। वह सब को उन सामान्य भावनाओं में बांध देती है जो व्यक्ति तथा मानव के कल्याण, प्रगति और जीवन के लिए अनिवार्य है। इस दृष्टि से “पूर्ण कलाकृति वह होगी जिसकी विचार-वस्तु सब व्यक्तियों के लिए महत्वपूर्ण और सार्थक होगी और इसलिए नैतिक होगी। अभिव्यक्ति सब के लिए विल्कुल स्पष्ट और बोधगम्य होगी, इसलिए सुन्दर होगी। अपनी रचना के साथ कलाकार का संबंध पूर्णतः निष्ठापूर्ण और मार्मिक होगा, और इसलिए सत्य भी।” इस प्रकार तॉलस्टॉय के विचार में सत्य, शिव और सुन्दर के संयोग से ही पूर्ण कलाकृति की सृष्टि संभव है। शेष सब प्रकार की अपूर्ण रचनाएं तीन वर्गों में बांटी जा सकती हैं: (१) वे जो अपनी विचार-वस्तु के महत्व के कारण अन्य कृतियों से भिन्न हैं; (२) वे जो अपने रूप-विधान के सौन्दर्य के कारण अन्य कृतियों से भिन्न हैं; और (३) वे जो अपनी आन्तरिक निष्ठा के कारण अन्य कृतियों से भिन्न हैं। तॉलस्टॉय का विचार है कि जहां कला है वहां अनिवार्यतः इन तीनों वर्गों की कला का भी सृजन होगा, क्योंकि ऐसी रचनाएं पूर्णकला की सीमा का एक-न-एक जगह स्पर्श करती हैं। इस प्रकार “पहले, दूसरे या तीसरे गुण की प्रधानता के आधार पर सब कलाकृतियों का मूल्यांकन किया जा सकता है, और उन सब का इस प्रकार विभाजन किया जा सकता है: (१) वे जिनमें विचार-वस्तु और सौन्दर्य का सद्भाव और निष्ठा का अभाव है; (२) वे जिनमें विचार-वस्तु का सद्भाव है, लेकिन सौन्दर्य और निष्ठा का अभाव है, और (३) वे जिनमें विचार-वस्तु का अभाव है, किन्तु जो सुन्दर और निष्ठापूर्ण हैं। इसी प्रकार उक्त गुणों को भिन्न-भिन्न प्रकार से संयुक्त और संश्लिष्ट करने पर अन्य अनेक वर्ग भी बनाये जा सकते हैं।” तॉलस्टॉय ने इस प्रकार कलाकृतियों के मूल्यांकन की एक व्यावहारिक और वैज्ञानिक प्रणाली का मार्ग-निर्देश किया। उसका कहना है कि विभिन्न गुणों में कला के विभिन्न तत्त्वों पर अधिक जोर दिया गया है—कभी उसकी विचार-वस्तु (शिवत्व) पर, कभी रूप-विधान (सौन्दर्य) पर तो कभी कलाकार की निष्ठा (सत्य) पर, जिससे माहित्वाञ्जन और मूल्यांकन

के विभिन्न एकामी सिद्धान्तों का विकास होता रहा है, लेकिन सही मूल्यांकन के लिए पूर्ण कला की इन तीनों शर्तों को बसोटी बनाना चाहिए। 'सत्' और 'नैतिक' शब्दों के बारे में अपने अभिप्राय को स्पष्ट करते हुए तॉलस्टॉय ने कहा कि "जो मानव को हिंसा से नहीं प्रेम से संगठित करे, जो मनुष्यों की पारस्परिक एकता के आनन्द को प्रकाशित करने में योग दे, वही 'महत्व-पूर्ण' 'सत्' या 'नैतिक' है। 'असत्' और 'अनैतिक' वह है जो मनुष्यों में फूट डालता है, और मनुष्यों को इस फूट से उत्पन्न दुःखों की ओर ले जाता है..."। योरप की ह्यामोन्मुखी कला-प्रवृत्तियों का तॉलस्टॉय ने घोर विरोध किया। कला में ह्यामोन्मुखता की परख करने का सीधा-सादा मानदण्ड तॉलस्टॉय ने यह बताया कि अब सिद्धान्त यह मानकर चला जाय कि कला वह है जो केवल कुछ विशिष्ट व्यक्तिगतों को ही बोधगम्य होनी है और उसे जन-साधारण के लिए अगम्य होना चाहिए, तब हम उस सिद्धान्त और उसका अनुसरण करनेवाली कला-प्रवृत्तियों को ह्यामोन्मुखी पुकार सकते हैं। अपनी डायरी में एक जगह तॉलस्टॉय ने लिखा, "हमारी कला जो धनी वर्गों के मनोरंजन के निमित्त रची जाती है, वह बेस्वा-भूति के समान ही नहीं, वस्तुतः बेस्वा-भूति है।" एक और स्थान पर उमने कहा कि, "आजकल जिन लोगो के पास कहने को कुछ नहीं है वे पुस्तकें लिखते हैं। आप पुस्तकें पढ़ते हैं और आपको लग्यक मज़र नहीं आता। ऐसे लेखक हमें 'अधुनातन बातें' कहने की कोशिश करने दितायी देते हैं। वे सच्चे लेखकों को खदेड़ देते हैं, क्योंकि वे उनके कहे के अनुसार पुराने फैमान के हो गये हैं। यह एक हास्यास्पद विचार है—पुराने फैमान के। सामयिक लेखकों की पुस्तकें निरर्थक 'अधुनातन बातें' जानने के लिए ही पढ़ी जाती हैं। और यह बाम सच्चे लेखकों की वृत्तियों को पढ़ने और जानने से बड़ी बुराई आसान होना है। इन 'अधुनातन बातों' के लेखकों ने अपार धनि पहुँचाई है, क्योंकि वे लोगों से स्वतंत्र रूप से सोचने की आदत छुड़वा देते हैं।" तॉलस्टॉय के कला और मौन्दर्ष-संबंधीये विचार, इतिहास आन्तरिक अत्यंतियों के बावजूद, साहित्य में मानववाद, मूल्य और यथार्थवाद के उच्चादेशों का प्रतिपादन

कला है और शास्त्र और कला को जन मानवता की श्रुति बनाने पर जोर देने है। कला बनाता एक मानवही होता है और कला में जीव-मान को सुन्दरतम अभिव्यक्ति देने का सारा मार्ग मौजूदा है, उसकी ये उद्भावना, मानवीय और मानव-हित मजबूत रहनी है। वैज्ञानिक और अभियेम्मी की तरह उसकी भी यही स्वाभाव है कि मानवी-भावना मूलतः शक्ति-मूलक है—रिश्त-शक्ति है, जो भावों और अनुभूतियों की शक्ति प्रगटी है। जीवनानुभूतियों की ये जादू शक्तियाँ निर्मातुः सुन्दर और सुन्दर रहनी हैं।

: ७ :

कला, कला के लिए : रूपवादी सिद्धान्त

रश्किन और तॉल्स्टॉय ने साहित्य और कला की दिन हानोन्मुखी प्रवृत्तियों का विरोध किया था, उनका उन्नीसवीं शती के उत्तरार्ध में फ्रांस में जन्म हुआ था और बाद में अन्य पादवात्य देशों में प्रचलन हुआ। रूपवादी के किसी एक या दूसरे पक्ष को आस्थानिक महत्व देनेवाली इन विभिन्न एकापी प्रवृत्तियों और उनसे प्रभावित मीन्दर्य-दृष्टियों में एक बात सामान्य रही है, वह यह कि ये कला को ही कला का साध्य मानती हैं, किसी ब्राह्म-अपेक्षित का साधन नहीं। यदि मात्र साहित्य और कला के सन्दर्भ में देखें तो कहा जा सकता है कि सब से पहले 'प्रतीकवाद' के रूप में रूपवादी प्रवृत्ति का उदय फ्रांस में प्रलायेयर और ओला के प्रवृत्तवाद (नेचुरलिज्म) के विरुद्ध एक अन्तर्मुखी प्रतिक्रिया का परिणाम था। लेकिन वस्तुतः यह आरंभ में कला को व्यावसायिक लाभ की वस्तु बनानेवाली पूँजीवादी व्यवस्था के विरुद्ध उन अन्तर्मुखी, संवेदनशील कलाकारों और लेखकों का अंध-विद्रोह था, जो अपने युग के परिवर्तनों को समझने में असमर्थ थे। बाद में कला और

कलाकार की रचना सला की उपयोगिता करनेवाले जीवन की वास्तविकता से इनके दूर हटते गये कि 'कला, कला के लिए' विश्व के सभी प्रति-क्रियावादी लेखकों और कलाकारों का नारा बन गया। पूँजीवाद की व्यावसायिक वृत्ति के प्रति बॉर्लेयर, वॉर्न, रिम्बा और मलार्मे जैसे प्रतीकवादी कवियों के अंध-विद्रोह की परिणति बीसवीं सलाब्दी में आकर, इसका पाठक के 'विम्बवाद', ईलियट के 'अनिच्छन्नतावाद' और ज्यायस, वर्मीनिया ब्रुल और शोरोपी रिचार्डसन के 'बेचना-प्रवाहवाद' आदि जंगी रुढ़वादी चिह्नियों में हुई, जिसमें कुंठा, निराशा, अनास्था, यहां तक कि मानवद्रोह और समाजवाद-विरोध के स्वर ही अधिक सुन्नर हुए हैं और पूँजीवाद की कला-विरोधी व्यावसायिक और साम्राज्यवादी प्रवृत्तियों को एक प्रकार से 'व्यक्ति-स्वातंत्र्य' की मानवोचित स्थिति मान लिया गया है। अतः सौन्दर्य का विरोध उसकी दूरदस्ता का ही परिणय देता है। आज पाश्चात्य साहित्य और कला में इन ह्रासीन्मुखी प्रवृत्तियों का खोर है और इसके अनुरूप ही पाश्चात्य आलोचना में भी मुख्यतः रूपवादी सिद्धान्तों और सौन्दर्य-दृष्टियों का ही खोर है।

वाल्टर पेटर

'कला, कला के लिए'—इस दृष्टिकोण का सबसे पहले सैद्धान्तिक निरूपण करनेवालों में अंग्रेज कवि और आलोचक वाल्टर पेटर (१८३९-१८९४ ई०) का नाम प्रमुख है। उसका कहना था कि कला एक विशिष्ट प्रकार की क्रिया है, इसलिए उसकी विशिष्टता ही आलोचना का विषय है। कला या साध्य कला है, कोई साह्य अर्हेय या प्रयोजन नहीं। वाल्टर पेटर ने अपने प्रसिद्ध निबंध 'शैली' में अपने आलोचना-सिद्धान्तों का प्रतिपादन करते हुए रूपगत तीन तत्त्वों का विवेचन किया—शब्द-विन्यास, शैली और रूप-विज्ञान। इन तीनों का संबंध कला के शरीर से है, लेकिन इनकी समंजस योजना में ही कला की आत्मा प्रस्फुटित होती है, इसलिए आलोचक को इनके प्रति ही एकाग्र और संवेदनशील होना चाहिए। शब्द-

योजना का तात्पर्य शब्दों के सम्यक् चुनाव से है—चुनाव ऐसा होना चाहिए जिसमें कुछ भी फालतू न हो। सौली से तात्पर्य केवल अभिव्यंजना का प्रकार ही नहीं, बल्कि ऐसी अभिव्यंजना से है जो लेखक या कलाकार के 'वास्तविक' व्यक्तित्व का प्रकाशन करे—वास्तविक अर्थात् साधारण नहीं बल्कि विनिष्ट संवेदना और दृष्टि से संयुक्त व्यक्तित्व का। रूप-विधान से तात्पर्य रचना-तंत्र से है, जो शब्द-विन्यास और सौली से युक्त कृति का समष्टि रूप है। वाल्टर पेटर के अनुसार लेखक का उद्देश्य जीवन या वास्तविकता की 'अनुकृति' प्रस्तुत करना नहीं होता, बल्कि उसके प्रति अपनी भावना का प्रकाशन करना होता है। इसलिए कृति में सत्य की कसौटी वास्तविकता नहीं है, बल्कि यह है कि उसके प्रति वह अपनी भावना को किस अनुपात में सही-सही अभिव्यक्ति दे सका है। पेटर के अनुसार "सब प्रकार का सौन्दर्य अन्ततः सत्य का 'सूक्ष्मीकरण' ही होता है, अर्थात् जिसे हम अभिव्यक्ति कहते हैं, वह आन्तरिक भावना के प्रति शब्द की सूक्ष्मतर अनुकूलना है।" इस प्रकार पेटर अभिव्यक्ति में ही सत्य की अवस्थिति मानता है, भावना या आन्तरिक दृष्टि में भी नहीं। लेखक की प्रतीति या भावना-प्रतिक्रिया बिम कोटि की है, कितनी व्यापक, संगत या सत्य है, इन प्रश्नों में पेटर ने दिक्बन्दी नहीं दिखायी। रचना के बाह्य-रूप का सौन्दर्य कितना भी पूर्ण क्यों न हो, लेकिन लेखक अपनी जिस भावना या प्रतीति को अभिव्यक्त करता है वह कैसी है, गंभीर या सनड़ी, ये प्रश्न प्रासंगिक हैं, और इनकी अवहेलना करके कोई आलोचना-सिद्धान्त साहित्य का सही मूल्यांकन नहीं कर सकता। पेटर की दृष्टि से देखा जाय तो डिरेन्स, ह्यूगो, दोस्तोवस्की वहाँ तक कि शेक्सपियर भी थोड़े कलाकारों की सूची में शामिल हो जायेंगे क्योंकि उनकी अभिव्यक्ति हर जगह उनकी चुरत और संयत नहीं है, बिगड़ी अपेक्षा पेटर ने की है। 'आनन्द' को बचना का साध्य माननेवाले विचारकों ने भी विचार-बन्धु की महत्ता को अम्बोहार नहीं किया, क्योंकि अभिव्यक्ति चाहे जिस प्रकार या कोटि की हो, गंभीर बन्धु के बिना वह कोर घन्टाघंघर बन जाता है। लेकिन 'बन्दा, बला के लिए' का शंका उत्पन्न

चलनेवाली सभी प्रवृत्तियाँ साहित्य या कला की विचार-वस्तु को गौण और आनुवंशिक स्थान तक देना तो दूर, उसे विचारणीय तत्त्व भी नहीं मानती और केवल रूप-तत्त्व को ही मनन और आस्वादन की वस्तु घोषित करती हैं। एवनिंकार आनन्दवर्धन ने कहा था “कथन की अनन्त शैलियाँ हो सकती हैं।” तो जब से ‘कला, कला के लिए’ का आन्दोलन चला है, तब से कथन की अनन्त शैलियाँ और उनके आधार पर आलोचना की अनन्त दृष्टियाँ तो सामने आयी हैं, लेकिन ‘कथ्य’ के प्रति उपेक्षा बढ़ती गयी है, और इस अनुपात में महान् और खेप्ट वृत्तियों की रचना भी विरल होती गई है।

पिछली शताब्दी के उत्तरार्ध से जिन रूपवादी और ह्लासोग्मुखी प्रवृत्तियों ने पाश्चात्य साहित्य को आक्रान्त कर रखा है, बीसवीं शती में उनका थोरा कम नहीं हुआ, धार्मिक पाश्चात्य पूँजीवादी संस्कृति के संकट ने उनको विभिन्न सम्प्रदायों में बँटकर पनपने का अनुकूल अवसर प्रदान किया। जो आन्दोलन जर्मन रुढ़ियों और बौद्धिक परम्पराओं के विरुद्ध मौलिकता और नये प्रयोगों की माँग लेकर उठा था और जिसने व्यक्ति-स्वार्थ और कला को ही साध्य माना था, वह विह्वल होकर मात्र त्वि-नैविश्ववाद और रूप-तत्त्व के ही विषय में परिणत हो गया। ह्लास की यह प्रक्रिया तब से जारी है। इस बीच साहित्य के जो अनेक सिद्धान्त प्रतिपादित किए गये हैं, उनमें यह बात सामान्य है कि वे कला-विवेचन में वस्तु-तत्त्व को अविचारणीय मानते हैं और रूप-तत्त्व के विश्लेषण को ही मूल्यांकन का केन्द्रीय प्रश्न समझते हैं।

प्रतीकवाद

हम बोइलेयर, वर्नेन, रिम्बाँ, मलार्मे और मेटरलिक के प्रतीकवादी आन्दोलन का उल्लेख कर चुके हैं। यह आन्दोलन रूपवादी था, यह भी बताया जा चुका है। प्रतीकवादियों ने साहित्य या कला में प्रयुक्तवाद और रूपगत रुढ़ियों के विरुद्ध विद्रोह करके प्रतीकों के माध्यम से भावों विचारों

धोत्रना का सागरं धर्मों के समूह चुनाव मे है—चुनाव ऐसा होना चाहिए जिसे में कुछ भी फाटनू न हो। ईश्वरी मे सागर के वर अभिव्यक्ति का प्रकार ही नहीं, बल्कि ऐसी अभिव्यक्ति मे है जो लेखक या कलाकार के 'वास्तविक' व्यक्तित्व का प्रवाहन करे—वास्तविक अर्थात् साधारण नहीं बल्कि विभिन्न संवेदना और दृष्टि मे संयुक्त व्यक्तित्व का। कव्य-विज्ञान से सागर रचना-रस मे है, जो सत्य-विज्ञान और ईश्वरी से युक्त कृति का समष्टि रूप है। वान्तर पेटर के अनुसार लेखक का उद्देश्य जीवन या वास्तविकता की 'अनुकृति' प्रस्तुत करना नहीं होना, बल्कि उसके प्रति अपनी भावना का प्रवाहन करना होना है। इसलिए कृति में सत्य की कमीदी वास्तविकता नहीं है, बल्कि यह है कि उसके प्रति वह अपनी भावना को किस अनुपात में सही-नाही अभिव्यक्ति दे सचा है। पेटर के अनुसार "सब प्रकार का सौन्दर्य अन्ततः सत्य का 'मूहमीकरण' ही होता है, अर्थात् जिसे हम अभिव्यक्ति कहते हैं, वह आन्तरिक भावना के प्रति सत्य की मूहमतर अनुकूलना है।" इस प्रकार पेटर अभिव्यक्ति मे ही सत्य की अवस्थिति मानता है, भावना या आन्तरिक दृष्टि मे भी नहीं। लेखक की प्रतीति या भावना-प्रतिक्रिया किम कोटि की है, कितनी व्यापक, संगत या सत्य है, इन प्रश्नों में पेटर ने दिलचस्पी नहीं दिखायी। रचना के बाह्य-रूप का सौन्दर्य कितना भी पूर्ण क्यों न हो, लेकिन लेखक अपनी जिस भावना या प्रतीति को अभिव्यक्त करता है, वह कैसी है, गंभीर या सतही, ये प्रश्न प्रासंगिक हैं, और इनकी अवहेलना करके कोई आलोचना-सिद्धान्त साहित्य का सही मूल्यांकन नहीं कर सकता। पेटर की दृष्टि से देखा जाय तो डिकेन्स, ह्यूगो, दोस्तोवस्की यहाँ तक कि शेक्सपियर भी श्रेष्ठ कलाकारों का सूची से छारिज हो जायेंगे, क्योंकि उनकी अभिव्यक्ति हर जगह उतनी चुस्त और संयत नहीं है, जिसकी अपेक्षा पेटर ने की है। 'आनन्द' को कविता का साध्य माननेवाले विचारकों ने भी विचार-वस्तु की महत्ता को अस्वीकार नहीं किया, क्योंकि अभिव्यक्ति चाहे जिस प्रकार या कोटि की हो, गंभीर वस्तु के बिना वह कोर शब्दाडम्बर बन जाती है। लेकिन 'कला, कला के लिए' का झंडा उठाकर

चलनेवाली सभी प्रवृत्तियों साहित्य या कला की विचार-वस्तु को गौण और आनुपूर्विक स्थान तक देना तो दूर, उसे विचारणीय तत्त्व भी नहीं मानती और केवल रूप-तत्त्व को ही मनन और आस्वादन की वस्तु घोषित करती हैं। स्वनिवार आनन्दवर्धन ने कहा था "कथन की अनन्त शैलियाँ हो सकती हैं।" तो जब से 'कला, कला के लिए' का आन्दोलन चला है, तब से कथन की अनन्त शैलियाँ और उनके आधार पर आलोचना की अनन्त दृष्टियाँ भी सामने आयी हैं, भेजिन 'कथ्य' के प्रति उल्लास बढ़ती गयी है, और हम अनुपान में महान और थंष्ट कृतिओं की रचना भी विरल होती गई है।

पिछली शताब्दी के उत्तरार्ध में जिन रूपवादी और ह्यासोन्मुखी प्रवृत्तियों ने पारश्चात्य साहित्य को आक्रान्त कर रखा है, बीसवीं शती में उनका खोर कम नहीं हुआ, बल्कि पारश्चात्य पुनीवादी संस्कृति के स्रष्ट ने उनको विभिन्न सम्प्रदायों में थंडवर पनपने का अनुकूल अवसर प्रदान किया। जो आन्दोलन जर्जर रुढ़ियों और बौद्धिक परम्पराओं के विरुद्ध मौलिकता और नये प्रयोगों की माँग लेकर उठा था और जिसने व्यक्ति-स्वातंत्र्य और कला को ही साध्य माना था, वह विरुद्ध होकर मात्र वनि-वैविध्यवाद और रूप-तत्त्व के ही विषय में परिणत हो गया। ह्यास की यह प्रक्रिया तब से जारी है। इस बीच साहित्य के जो अनेक सिद्धान्त प्रतिपादित किए गये हैं, उनमें यह बात सामान्य है कि वे कला-विवेचन में वस्तु-तत्त्व को अविचारणीय मानते हैं और रूप-तत्त्व के विश्लेषण को ही मूल्यमूलक का केन्द्रीय प्रश्न सम्मते हैं।

प्रतीकवाद

हम बोड्लेयर, व्हॉन, रिम्बाँ, मलार्मे और मेटर्लिक के प्रतीकवादी आन्दोलन का उल्लेख कर चुके हैं। यह आन्दोलन रूपवादी था, यह भी बताया जा चुका है। प्रतीकवादियों ने साहित्य या कला में प्रकृतवाद और रूपगत रुढ़ियों के विरुद्ध विद्रोह करके प्रतीकों के माध्यम से भावों, विचारों

और मनःस्थितियों को अभिव्यक्ति देने पर जोर दिया और इसके लिए वाच को सोधे न कहकर सांकेतिक भाषा में व्यक्त करने की प्रणाली अपनायी। उनके प्रतीक आध्यात्मिक और बौद्धिक अर्थों के संकेत-चिह्न होते थे। जहाँ तरु कविता के रूप-तंत्र का संबंध है, उन्होंने उसको गठन, शब्द-विन्यास और छंद-योजना-संबंधी रुढ़ियों को अस्वीकार करके अधिकतर मूल-छन्दों का ही प्रयोग किया। अपने ऐन्द्रिक संवेदनों को मूल बिन्दुओं की भाषा में अभिव्यक्ति न देकर अमूर्त प्रतीकों से संकेतित करना ही उन्हें अभीष्ट था। पॉल वल्लेन ने प्रतीकवादियों का आदर्श बताते हुए कहा, "रंग की वस्तु नहीं है, कम-से-कम रंग ही चाहिए।" टी० एस० ईलियट की कविताएँ और नाटक प्रतीकवादी प्रवृत्ति के उदाहरण हैं। उनकी दुरुहता, सांकेतिकता और अमूर्तता लेखक की विशिष्ट प्रतीक-योजना का परिणाम है।

प्रभाववाद

उन्नीसवीं शताब्दी के मध्य में फ्रांसीसी चित्रकारों मेने, मोने, सिज़ान और रेनो ने प्रभाववादी शैली का सूत्रपात किया था। लुई मल्कोर्ट के शब्दों में वे "वेड या चित्र न बनाकर वेड से मन पर पड़े प्रभाव को चित्रित करने थे।" थोड़ी-सी मोटी-नीली रेखाओं से वे वातावरण की शृष्टि करते वेड होने का 'प्रभाव' उत्पन्न करते थे। साहित्य में भी इस प्रवृत्ति का असर पड़ा और प्रभाववादी कवियों और कलाकारों ने वस्तु-वर्णन या चरित्र-चित्रण को अपनी व्यक्तिगत मनःस्थिति में अनुरजित करना शुरू कर दिया। उनका कहना था कि लेखक का उद्देश्य वस्तु का यथार्थ चित्रण करना नहीं है, बल्कि किसी एक क्षण में पट वस्तु, घटना या पात्र उसे कैसा लगा या बोझा, यह वर्णन करना ही उसका कार्य है। इस तरह प्रभाववादी लेखक कुछ घुने हुए व्योमों द्वारा किसी वस्तु में अपने मन पर पड़े प्रभावों को अभिव्यक्ति देता है। प्रभाववादी रचनाओं में इतनी कारण मांगलता का अभाव मिलता है, यद्यपि अनिश्चयनावादी रचनाओं की तरह उनमें वस्तु की चित्रण करते प्रयत्न नहीं दिखा आता।

अविच्छेदभाव

मार्क्स के अविच्छेदभाव की प्रवृत्ति विवरण के निम्न की गई थी। बोले के मोरवे-सिद्धांत के, इसके अनुसार हम अविच्छेद है और उसी अविच्छेदता का ही बोली है, यदि के रूप के होते पर प्रवृत्ति का कोई मत नहीं है। मार्क्स और बना के अविच्छेदभाव के बोले के अविच्छेद प्रवृत्ति करने को बना बने बना, हम उन का अविच्छेद नहीं है। मार्क्स के अविच्छेदभाव की अवलोकन की तरह हम जानें, निम्न, अनुसूची का बनवारी प्रवृत्ति है। अविच्छेद अविच्छेदभाव की अविच्छेद विन विन बोली और अविच्छेदभाव अनुसूची विनवारी को अविच्छेद बना बना है, उनके निम्न अविच्छेद की अविच्छेद की विनवारी की विनवारी देना ही है, अनुसूची की उन विनवारी के अनुसूची करने के निम्न, बना विन और विनवारी बना देना है (विनवारी अनुसूची अनुसूची) हो पाता। उदाहरण के निम्न 'अनुसूची' का अविच्छेद बन के निम्न वह अविच्छेद की बनवारी की तरह 'अनुसूची' और निम्न की अविच्छेद बनवारी, अविच्छेद की अविच्छेद विनवारी को विनवारी करने अनुसूची का विनवारी करना। इसी प्रकार एक अविच्छेदभाव की अनुसूची करने अनुसूची अनुसूची को अनुसूची करने के निम्न अविच्छेद अनुसूची, और अनुसूची का प्रयोग होगा—अनुसूची अनुसूची की अविच्छेद और अनुसूची अनुसूची होगा। विनवारी की अनुसूची अविच्छेदभाव की अनुसूची नहीं होगी, इसलिए उनकी अनुसूची का अनुसूची अनुसूची के बना ही अनुसूची का बना है। अनुसूची और 'अनुसूची' की अनुसूची के अविच्छेदभाव की प्रवृत्ति में बना अनुसूची है, अविच्छेद अनुसूची अनुसूची और अनुसूची अनुसूची की अविच्छेदभाव की अनुसूची है।

अनुसूची-अनुसूची

'अनुसूची-अनुसूची' की अनुसूची प्रवृत्ति अनुसूची अनुसूची की अनुसूची है। अनुसूची अनुसूची अनुसूची और अनुसूची अनुसूची अनुसूची

के प्रमुख लेखक हैं। उनके उपन्यासों में बाह्य-घटना-वक्र को प्रस्तुत करके पात्रों की मनोवैज्ञानिक प्रतिक्रियाओं का यथार्थमूलक वर्णन किया जाता है, जिसमें उनमें कोई आन्तरिक संगति भी नहीं होती। बाह्य घटनाओं का संवेन पात्रों की घोर अन्तर्मुखी चेतना और अवचेतन प्रतिक्रियाओं से यदि मिलना भी है तो उनमें कोई क्रम या संबंध नहीं रहता। अभिव्यक्ति की यह 'आन्तरिक आत्मव्यपन' की प्रणाली बन्धुनः बाह्य जगत् से संबंध-विच्छेद करके पात्रों के फायडीय अवचेतन और उपचेतन की कन्दराओं में मटकने और रमने की चेष्टा का प्रतिनिधित्व करती है। 'चेतना-प्रवाह' की प्रकृति के उपन्यासों में चूँकि पात्र की मानसिक प्रतिक्रियाओं के माध्यम से ही कथा बही जाती है, इसलिए घटनाएँ, संबंध, इत्यादि सब मानसिक ही होते हैं। घटनामयल बन्धु-जगत और जीवन न होकर मन का रंगमंच होना है। इसी लिए महत्वहीन और क्षुद्र लगनेवाली घटनाएँ चेतना के दर्पण में अनिश्चय बड़ा आकार और महत्व ग्रहण कर लेती हैं। कार्य-व्यापार केवल मानसिक प्रतिक्रियाओं के रूप में ही होना है, मानसिक व्योरो के अम्बार में नगण्य विचार-वस्तु हजारों तर्कों के नीचे दबकर सो जाती है। इन व्योरो में कोई संगति और क्रम, कोई निश्चित डिजाइन या फार्म की सृजना असंभव होता है, उनमें अगर कोई अन्विष्टि होती है तो वह पात्र के मानसिक भूगोल की अराजकता का प्रतिबिम्बित्व करती है। लेकिन चेतना के इस अराजक प्रवाह की इन उपन्यासों में वृत्तात्मक गति दिखायी जाती है, जिससे प्रधान पात्र भुड़-भुड़कर अपने प्रस्थान-बिन्दु पर जा पहुँचता है—उस मनःस्थिति पर जिसे लेखक केन्द्रीय महत्व देना चाहता है। अन्तर्मन की इस कथा का विश्लेषण-प्रणाली से विवरण प्रस्तुत किया जाता है, यानी लेखक पात्र की मानसिक घटनाओं, स्थितियों, संबंधों और प्रतिक्रियाओं का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करता हुआ आगे बढ़ता है।

प्रयोगवाद

इसमें सन्देह नहीं कि पाश्चात्य (पूँजीवादी) जगत में साहित्य और

कला की इन अधुनात्मक प्रवृत्तियों ने उसके परम्परागत रूप को एकदम बदल दिया है। यों तो कला और साहित्य में रूपगत—शिल्पगत प्रयोग हर देश और काल में होते आये हैं, और हर प्रतिभाशाली लेखक या कलाकार ने जीवन-वास्तव-संबंधी अपने विविष्ट अनुभव और विचार को मूर्त, कलात्मक अभिव्यक्ति देने के लिए अनिवार्यतः शिल्पगत प्रयोग किए हैं, लेकिन वे हमेशा एक निमित्त, एक साधन के रूप में ही प्रयोजनीय समझे जाते रहे हैं। किन्तु बीसवीं सती में आकर पाश्चात्य साहित्य और कला में 'प्रयोग' अपने-आपमें 'साध्य' समझा जाने लगा, क्योंकि ह्यूमोन्मुक्त प्रवृत्ति के आत्म-निष्ठ और अन्तर्मुखी लेखकों और कलाकारों का व्यक्तिवाद अ-सामाजिकता की उस सीमा में प्रवेश कर गया, जहाँ जीवन-वास्तव के सत्य, सौन्दर्य और शिवत्व से साहित्य या कला का कौसा भी संबंध एक बाह्य आरोपण, और फिर प्रतिबंध दिखायी देने लगता है। इसका परिणाम यह हुआ है कि पाश्चात्य (पूँजीवादी) जगत में न केवल कला और साहित्य में विचार-तत्त्व की उपेक्षा, यहाँ तक कि उसका बहिष्कार होने लगा है, बल्कि रूप-तत्त्व (शब्द-विन्यास, रचना-तंत्र, ध्वनी आदि) का भी विघटन होने लगा है। आत्मा का नाश करके शरीर के साथ खिलवाड़ यहाँ तक बढ़ा है कि भयंकरों में कोई रूप-समष्टि, सामञ्जस्य, समुल्लस आदि भी नहीं दिखायी देता और विकलांगता की ही सुन्दर मानकर पूजित किया जा रहा है। अतः साहित्य और कला की आलोचना में भी, इन विकृतियों की सैद्धान्तिक औचित्य प्रदान करने के लिए प्रत्येक नई प्रवृत्ति को ही 'गुड' कला या साहित्य की एकमात्र प्रतिनिधि घोषित करनेवाले आलोचकों की लम्बी प्रताड़ें उठ सकी होती हैं जो अपनी विविध स्थापनाओं में कुछ समय तक (जब तक कि उन प्रवृत्ति का जोर रहता है) पाठकों को 'बमट्टन' करते रहते हैं। इस प्रकार पाश्चात्य आलोचना यस्तुनः साहित्यिक केंद्रों की अनुवर्तिनी बन गई है—अक्सर ऐसा होता है कि जो नये ढंग की रचना करता है, वही उसकी 'विशिष्टता' को भी समझता है, यदि ऐसा न करे तो वह रचना बोधगम्य या सप्रेम्य बंसे होगी और कोई उसको कलाहृति क्यों-

कर मानेगा ? इस तरह लेगुरु के वस्तुओं से 'दृष्टि' प्राप्त करके आलोचक का एक दन्त उठ खड़ा होता है और उग डंग की रचनाओं के विश्लेषण के मायन की नयी प्रणालियाँ स्थिर करने लगता है, यह मानकर कि 'प्रसंग' के गोपान की यह अन्तिम मीठी है, इस पर कदम रखने ही कविता रचना की 'विशिष्ट आत्म-प्रकृति' से हमारा मोड़ोत्कार हो जायगा।

आई० ए० रिचर्ड्स

रूपवादी आलोचकों की परम्परा में आई० ए० रिचर्ड्स तक तो साहित्य और कला का 'मूल्यों' से कुछ-न-कुछ संबंध दिखायी देता है; चाहे वे मूल्य सत्य से संबंध रखते हों या सिव या मौन्दर्य से, और कला को मूल्यवान बनाने का क्रिया समझने का तात्पर्य ही यह है कि वास्तविकता के व्यापक प्रसंग में रखकर उसकी विशिष्टता को परखा जा रहा है। आई० ए० रिचर्ड्स ने भाषा के वैज्ञानिक और काव्यगत प्रयोग का भेद करते हुए शब्दों के वैज्ञानिक और भावार्थक अर्थों का निरूपण किया, उसी प्रकार अर्थों के ध्वनिकार आनन्दवर्धन ने हजार-भ्यारह सौ साल पहले हमारे यहाँ काव्य और प्रतीयमान अर्थों का भेद किया था। इसके आधार पर उसने भाषा के विभिन्न प्रयोगों की अपने-अपने क्षेत्र में प्रयोजनीयता और सार्थकता पर प्रकाश डाला और गंभीर विवेचन के बाद यह सिद्ध किया था कि कविता कवि के मन में उत्पन्न होनेवाले एक मूल्यवान मनोवैज्ञानिक सन्तुलन को पाठक के मन में स्थानान्तरित करने का वाहन होती है। इस मनोवैज्ञानिक और अन्ततः रूपवादी सिद्धान्त की एकांगिता दिखायी जा सकती है, लेकिन इस सिद्धान्त में कला में उन मूल्यों को ही मान्यता दी गई है, जिन्हें मनोवैज्ञानिक दृष्टि से हम जीवन पर लागू करते हैं।

टी० एस० ईलियट

लेकिन रिचर्ड्स के बाद के आधुनिक पश्चात्य आलोचकों का अधिकतर यही मत है कि साहित्य और कला जीवन से एकदम भिन्न, उससे बाहर

की वस्तुएं हैं और उनका कोई अन्योन्याश्रित संबंध नहीं है। उनका मूल्य स्वयं अपने-आपमें है, जीवन या वास्तविकता के प्रसंग में न। उनको समझने की चेष्टा करनी चाहिए, न मूल्यांकन की। उदाहरण के लिए टी० एस० ईलियट ने (The Sacred Wood, सन् १९१७ में) लिखा, "कविता भावों का उन्मोचन नहीं है, बल्कि भावों से पलायन है, वह व्यक्तित्व की अभिव्यजना नहीं, व्यक्तित्व से पलायन है।" इस सूत्र के मन्तव्य को स्पष्ट करते हुए ईलियट ने आगे लिखा कि, "कवि 'व्यक्तित्व' को अभिव्यक्ति नहीं देता, बल्कि एक विशिष्ट माध्यम को, जो सिर्फ माध्यम ही होता है, व्यक्तित्व नहीं, जिसमें मन पर पड़े प्रभाव और अनुभूतियां विचित्र और अप्रत्याशित ढंगों से संपुक्त होती हैं। जो प्रभाव और अनुभूतियां मनुष्य के लिए महत्वपूर्ण होती हैं, समझ है कि कविता में उनको स्थान भी न मिले और जो अनुभूतियां कविता में महत्वपूर्ण होती हैं, मनुष्य के अन्दर, यानी उसके व्यक्तित्व में उनकी भूमिका शायद गण्य होती है।" इस परिभाषा को आन्तरिक अंतर्गतियों का हम विवेचन नहीं करेंगे, केवल इतना बहना ही पर्याप्त है कि ईलियट का आशय यह प्रतिपादन करना-भर है कि कला निर्व्यक्ति होनी चाहिए, उसमें व्यक्ति भाव या विचार महत्वपूर्ण वस्तु नहीं है, महत्व अभिव्यक्ति की सौत्रता या चमत्कार-सृजन-समता का है।

जीन को रैन्सम

प्रसिद्ध अमरीकी आलोचक जीन को रैन्सम ने 'विपुल कविता' को ही आलोच्य-वस्तु मानकर समस्त कविता को तीन वर्गों में बांट दिया— (१) भीतिक (एक प्रकार से यथार्थवादी) कविता; (२) ऐस्तानिक (आदर्श विचारों से प्रेरित) कविता और (३) आधिभौतिक (देताकिब्रिल जिसमें देव-रूपा और धर्म के संयोग से अलौकिक चमत्कार उत्पन्न हो जाता है) कविता। रैन्सम केवल तीसरे वर्ग की कविता को ही 'विपुल' मानता है, क्योंकि अपने अशौचिक चमत्कार-सृजन से ऐसी कविता ही

पाठक का ध्यान आकर्षित कर सकती है। कविता का यह गुण ही उसकी वैशिष्ट्य है, इसलिए आलोचना का विषय केवल आधिभौतिक कविता ही है।

ऑडेन

अंग्रेजी कवि इज्जु० एच० ऑडेन ने एक निबंध में लिखा कि "कविता संबंधी दो सिद्धान्त हैं। एक यह कि कविता एक ऐसा प्रभावशाली माध्यम है जिससे द्वारा अपने और दूसरों के अन्दर वांछित भावों का उद्देश्य और अवांछित भावों का निराकरण किया जा सकता है। दूसरा यह कि कविता एक दृष्टि-विलास है, जो नाम देकर, भावों और उनके अग्रस्त संबंधों का चेतना के क्षेत्र में से आता है। पहले दृष्टिकोण का प्रतिपादन यूनायटेड किंगडम ने किया था और अब कम्युनिस्ट प्रचारक और संसार का जन-मनूह हो उसका मानता है। उनका यह दृष्टिकोण गलत है।" एक और स्थान पर ऑडेन ने कहा कि "तुम कविता क्यों लिखते हो? इसके उत्तर में अगर कोई नौसाला बाल यह उत्तर देता है कि 'मेरे पाम बहने के लिए महत्वपूर्ण बातें हैं' तो वह कवि नहीं है। अगर वह यह उत्तर दे कि 'मुझे शब्दों के निर्दिष्ट प्रभाव काटना और उनकी ध्वनि सुनना पसन्द है', तो संभव है कि वह कवि बनने के मार्ग में है।"

और अधिक मिसालें देने से कोई लाभ नहीं। इस वर्ग के आलोचना-सिद्धान्त के अनुसार कविता (कविता से तात्पर्य हर प्रकार की कथाकृतियों में भी है) की विशिष्ट प्रवृत्ति और उसका मूल्य इस बात में निहित है कि वह अपने माध्यम—शब्द, रंग, स्वर, लय, आदि—का कैसे प्रयोग करती है, और भाषा की संभावनाओं का भरपूर उपयोग करने से उसमें वास्तविकता (कवि-मानस) का उद्घाटन किस ढंग से होता है। आलोचक का कर्तव्य भाषा-भाषा का विश्लेषण करके संक्षिप्तता, दुरुहता, व्यंग्य, विरोधाभास आदि कविता की विशिष्टताओं को दिखाना-भर है। जिन कविताओं में ये विशिष्टताएं मिलती हैं, उनकी दृष्टि में उनको ही कविता कहा जा सकता है।

लेकिन आलोचना की यह विश्लेषण-पद्धति, जैसा कि ऊपर के विवरण से भी स्पष्ट है, कोई एक ही पद्धति नहीं है। काव्य और साहित्य की विभिन्न प्रवृत्तियों के अनुरूप ही विश्लेषण की विभिन्न पद्धतियाँ रूप-तत्त्व के भिन्न-भिन्न तत्त्वों को आत्यन्तिक महत्व देने के कारण एक-दूसरे से भिन्न हैं। किन्तु यह केवल मात्रा-भेद है। हबर्ट रीड, एम्पसन, क्लीन्ग ब्रुक, राबर्ट पेन वॉरेन, वेनेय बर्क, आर० पी० ब्लैकमूर, सी० एस० लीविस और आज़कल 'नयी आलोचना' के प्रतिपादक किसी-न-किसी रूप में 'विश्लेषणात्मक आलोचना' के ही समर्थक हैं। इसमें सन्देह नहीं है कि जहाँ तक भाषा-प्रयोगों के अध्ययन और विश्लेषण का संबंध है, इन आलोचकों ने उनके प्रति सूक्ष्म भवेदनशीलता का परिचय दिया है और इस बात को रेखांकित कर दिया है कि आलोचक को रूप-तत्त्व, विशेषकर भाष्य की अवहेलना नहीं करनी चाहिए, लेकिन इस विश्लेषण को विचार-वस्तु से संबंधित करने से इनकार करके उन्होंने आलोचना को सचमुच एक बुराई बुद्धि-विलास बना दिया है।

हम पहले यह चुके हैं कि बीसवीं शती के वास्तव्य साहित्य की प्रवृत्तियाँ और उनकी अनुवर्तिनी आलोचना-दृष्टियाँ औपनिवेशिक लूट और शोषण पर चलनेवाले पूँजीवादी जगत् के सांस्कृतिक ह्रास और विघटन की युग-व्यापी प्रक्रिया को प्रतिबिम्बित करती हैं, जिससे सामयिक परिस्थितियों के अनुसार प्रवृत्तियाँ और आलोचनात्मक-दृष्टियाँ केंद्रों की तरह बदलती रहती हैं। सामयिक परिस्थिति के अन्तर्गत वर्तमान युग का विश्व-व्यापी विचार-संघर्ष, विभिन्न सामाजिक, राजनीतिक, दार्शनिक आदर्शों की टक्कर, हर क्षेत्र में विज्ञान की अभूतपूर्व प्रगति, दो महायुद्धों के परिणाम और तीसरे महायुद्ध का भय, शान्ति-आन्दोलन, साम्राज्यवाद और उपनिवेशवाद की पराजय पर पराजय, एशिया-अफ्रीका और दक्षिण अमेरिका के देशों की राष्ट्रीय स्वतंत्रता और विश्व की एक-निहाई जनता द्वारा मर्यादावाद और साम्यवाद का निर्माण, ये सभी बातें जाती हैं। इसलिए ऐसा नहीं है कि वास्तव्य साहित्य और आलोचना की प्रवृत्तियाँ युग की इन

केन्द्रीय समस्याओं या घटनाओं की एकदम अवहेलना कर सकी हों।
 की वास्तविकता से साहित्य को निर्लिप्त और तटस्थ रखकर केवल
 को पूर्ण बनाने की गायना और केवल माध्यम के विश्लेषण और
 मनन तक सीमित आलोचना दरअसल युग की इन्द्रात्मक वास्तविकता
 में नये जीवन-मत्तों, नये मानवीय जीवन-मूल्यों और नये मानक-
 को उमरती हुई वास्तवियों को नकारने का एक विरुद्ध उपक्रम रहा है।
 लिए विरुद्ध के साहित्य-मंच पर पाश्चात्य जगन के इस वर्ग के लेखक
 आलोचक अभिनेताओं-जैसी मुद्रा में कभी 'खोयी पीढ़ी', कभी 'बुद्ध नौजवान'
 तो कभी 'बौद्धिक' की भूमिका अदा करते हुए सामने आये हैं, और मंच
 सड़ें होकर उन्होंने कभी आधुनिक युग को 'त्रास का युग' कहकर पुकारा
 है, तो कभी घोरणा की है कि इतिहास की प्रगति धम गयी है और अब
 इतिहास के घुस से बाहर, केवल तत्काल-क्षण में ही जीवित हैं—भविष्य
 का अस्तित्व नहीं रहा, केवल चिर-वर्तमान के एक क्षण से दूसरे क्षण तक
 ही जीवन की संदिग्ध व्याप्ति है। इन मुद्राओं और विचार-भंगिमाओं
 इतना बड़ा और चमत्कारपूर्ण उपक्रम पहले तो यह सिद्ध करने के लिए
 रचा गया कि लेखक का कोई सामाजिक दायित्व नहीं होता (अर्थात् लेखक
 वर्तमान युग-संघर्ष में लोक-मंगल के विधायक जन-पक्ष का समर्थन नहीं
 या केवल अपनी रचनाओं में इस युग-संघर्ष को एक सत्यनिष्ठ कलाकृति
 की तरह यथार्थवादी अभिव्यक्ति दे—ऐसी अपेक्षा करना उसकी व्यक्तिगत
 स्वतंत्रता पर प्रतिबंध लगाना है), फिर इस उपक्रम के माध्यम से अनास्था
 कुंठा, निराशा, मानवद्रोह आदि की भावनाओं का, 'नये प्रयोग' और
 'माध्यम के भरपूर उपयोग' के नाम पर खुलकर प्रचार किया गया और अन्त
 में शीत-युद्ध छिड़ते ही 'बुद्ध-कलावाद' का आग्रह छोड़कर एक अवैज्ञानिक
 और अंधे साम्यवाद-विरोध में इन सभी प्रवृत्तियों की अन्तिम परिणति
 होते दिखायी दी। पाश्चात्य साहित्य में सम्प्रति इन हासोन्मुखी और अन्त
 मानवद्रोही प्रवृत्तियों का ही बोलवाला है और वहाँ की 'नयी आलोचना'
 इन प्रवृत्तियों को ही शिल्प-गत विश्लेषण द्वारा शुद्ध-साहित्य और शुद्ध-कला

घोषित करने का एक विराट् उपक्रम है। फ्रायड के मनोविश्लेषण शास्त्र और मार्क्स के 'अस्तित्ववाद' की नयी आलोचना-दृष्टियों का आधार बनाने की भी चेष्टाएं चलती रही हैं, ताकि वास्तविकता से इन्कार करनेवाली प्रवृत्तियों को प्रत्यक्षत गलत या सही, कंसा-भो कोई मनोवैज्ञानिक या सात्विक औचित्य प्रदान किया जा सके।

पाश्चात्य साहित्य और आलोचना की अबुनातन प्रवृत्तियों के बारे में हम व्यापक सत्य को रेखांकित करने की उकलत है, क्योंकि हमारे देश में भी, एक सीमा तक विचरित परिस्थितियों के बावजूद, लेखकों और आलोचकों का एक ऐसा वर्ग पैदा हो गया है, जिसने उनकी नकल करके अनास्था, हुंठा, मानवद्रोह और अब समानवाद-विरोध को अपने साहित्यिक कृतित्व का लक्ष्य बना लिया है।

किन्तु भारतीय जनता ने एक छोपबहीन, जनताधिक, समाजवादी व्यवस्था के निर्माण को अपना राष्ट्रीय लक्ष्य बनाया है, इस लक्ष्य की प्राप्ति पर ही भारतीय स्वतन्त्रता हर भारतवासी के लिए पूरी तरह सार्थक बन सकेगी। इसलिए 'नवीनता' से सहज ही चौंधिया जानेवाले पाठकों और विचारकों को इस वास्तविकता से परिचित होना चाहिए। पाश्चात्य आलोचना के विकास की रूपरेखा में, संभव है कि ये थानें कुछ लोगों को अमंगल और राजनीतिक लगें, लेकिन ह्यामोन्मुखी पाश्चात्य साहित्य और आलोचना की नयी प्रवृत्तियों ने स्वयं ही अब राजनीति से तटस्थता का नशाब उतार दिया है, और उनके खुले चेहरे को भी न देखा अपने-आपको धोला देना होगा।

उपनिषदी धर्म के उत्तरार्ध में जो प्रवृत्तियां पूँजीवादी व्यवस्थापिका के विरुद्ध 'कला के लिए कला' का एकांगी आदर्श लेकर पाश्चात्य साहित्य में उठी थी और जिन्होंने जर्जर सामाजिक स्थितियों और मोलकी पूँजीवादी नैतिकता के विरुद्ध बिद्रोह किया था, वे सोव्यती धर्म के मध्य तह पहुंचने-पहुंचने साम्राज्यवाद की समर्थक और समाजवाद की विरोधी बन गयीं, क्योंकि उनका बिद्रोह मूलतः व्यक्तिवादी था, सामाजिक चेतना से हीन।

यह सम्भवित है कि सम्भवित आकाश, सम्भवित वेग—इस
 वस्तुओं को वे उद्दिष्टों की भाँति मान्य के निर्माण विधान में सम्भव
 है। विधान को पूर्णतया और सम्भवतया ही सम्भवों का भी प्रति-
 कल्प है। इन प्रकार सम्भव और कल्प की तुलना-युक्त वस्तुओं
 तुलना-युक्त वस्तुओं सम्भवतया सम्भव का विधान होने इन विधान पर
 विधान होता है और इनमें अब कोई सम्भवित नहीं रहता। इसलिये
 सम्भवित की बात नहीं है कि नहीं सम्भवित आलोचना के सामने
 प्राप्त सम्भवित का नहीं सम्भवित विधान का है। 'सम्भवित' की
 सम्भव है यह विधान विधान के सम्भवित की वही बात उन विधान-
 सम्भवित सम्भवित की बात विधान की सम्भवित है, और विधान-
 को सम्भवित को सम्भवित पर विधान बात। यह सम्भवित बात है, को
 सम्भव, सम्भव और सम्भव के सम्भवित सम्भवों की उद्दिष्ट नहीं की
 सम्भव। इसके अन्तर्गत यह सम्भव, पूर्णतया ही, सम्भव, सम्भव, सम्भव
 है, सम्भव सम्भवित सम्भवित, सम्भव, सम्भव सम्भवित सम्भवित, सम्भव
 बात, सम्भव—सम्भवित सम्भवित के इन सम्भवित विधानों को यह सम्भव
 सम्भवित नहीं सम्भवित विधान का सम्भवित, कि उद्दिष्ट 'सम्भव' सम्भवित
 की सम्भव नहीं की, सम्भवित विधान सम्भवित के सम्भवित होने के सम्भव
 सम्भवित सम्भवित की 'सम्भवित' की दृष्टि में सम्भवित विधान है, सम्भवित उद्दिष्ट
 सम्भवित विधान है, जो इस वही 'आलोचना' की दृष्टि में सम्भव
 सम्भवित है। उनके अनुसार सम्भवित का सम्भव उद्दिष्ट सम्भवित सम्भवित
 जो उसके सम्भवित सम्भवित से सम्भवित है। सम्भवित सम्भवित सम्भवित
 होता है, क्योंकि वह ऊपर से सम्भवित है, वह सम्भवित का सम्भवित और सम्भव
 सम्भवित है। सम्भवित का सम्भवित सम्भवित केवल सम्भवित ही हो सम्भव
 है, सम्भवित, सम्भव, सम्भवित, सम्भवित विधान !

: ८ :

प्रगतिवाद : समाजवादी यथार्थवाद

पाश्चात्य साहित्य में सारवान वस्तु (वन्टेन्ट) का वहिष्कार, लेखक के वास्तव-बोध की विकृति, पात्रों के व्यक्तित्व का स्खलन और अ-सामाजिक अ-नैतिक, कुंठाग्रस्त और मानवद्रोही व्यक्तिवाद की प्रगतिष्ठा—और इन बातों के परिणामस्वरूप अनिवार्यतः साहित्य के रूप-तटव (फार्म) का भी विघटन—‘सत्य’ का यह निरंक एक पहलू ही है। साहित्य की इन ह्रासोन्मुखी प्रवृत्तियों को ही एकान्ततः ‘आधुनिक’ और ‘नयी’ कहकर चाहे जितना प्रचारित किया जाता हो, लेकिन ये प्रवृत्तियाँ समग्र रूप से आधुनिक पाश्चात्य साहित्य का प्रतिनिधित्व नहीं करती। वे अगर समग्र रूप से प्रतिनिधित्व करती हैं तो केवल विघटनशील पूँजीवादी व्यवस्था के उस मानव-द्रोही विश्व-बोध का, जो युग-परिवर्तन की इस सन्नान्ति-काल में, अपनी अस्तित्व-रक्षा के लिए, जन-समुदाय की प्रगतिशील आकांक्षाओं, मानववादी जीवन-मूल्यों और समाजवादी लक्ष्यों का उत्तरोत्तर विरोधी बनता गया है। केवल रूपगत विश्लेषण के आधार पर पाश्चात्य साहित्य में प्रचलित व्यक्तिवादी प्रवृत्तियों को इन मानवद्रोही परिणतियों के ऐतिहासिक कारणों को समग्र समझना असम्भव है। लेकिन पाश्चात्य जगत में केवल पूँजीपति और साम्राज्यवादी ही नहीं रहते, और उनका विश्व-बोध ही वहाँ के जीवन-वास्तव का सच्चा प्रतिनिधि नहीं है, यानी ‘सत्य’ का एक दूसरा पहलू भी है, उस ‘सत्य’ का जो उभर रहा है। साहित्य और कला का दीर्घ इतिहास इस बात का साक्ष्य है कि पिछले युगों में भी प्रतिभाशाली और सत्मान्देषी लेखकों ने कभी सत्ताछत्र शोषक-वर्ग के विश्व-बोध को अतर्क्य-भाव से स्वीकार नहीं किया—कम-से-कम उन सन्नान्ति युगों में तो नहीं ही जब सत्ताधारी वर्ग अपनी ऐतिहासिक उत्सर्गिता छोड़कर मानव-प्रगति का वाधक बन गया हो। इसके अतिरिक्त साहित्य में समग्र जीवन को प्रतिबिम्बित करने का मतलब ही यह है कि उसमें वास्तविकता के दोनों

अब सामाजिक चेतना, सामाजिक भावना, सामाजिक चेत्य—वस्तुओं को ये प्रवृत्तियाँ व्यक्ति-मानव के निर्वन्ध विरास में बाँधती हैं। विश्व की पूँजीवादो और साम्राज्यवादो शक्तियों का भी यही कोण है। इस प्रकार साहित्य और कला की ह्रासोन्मुखी प्रवृत्तियाँ ह्रासोन्मुखी पूँजीवाद-साम्राज्यवाद का विरव-बोध इस बिन्दु पर मिल गया है और उनमें अब कोई अन्तर्विरोध नहीं रहा। इसलिए आश्चर्य की बात नहीं है कि नयी पाश्चात्य आलोचना के सामने प्रश्न 'मूल्यांकन' का नहीं, रूपगत 'विस्लेषण' का है। 'मूल्यांकन' संभव है जब किसी कृति के रूप-शिल्प की परीक्षा उस विचार-व्यक्ति के अभिन्न समझकर की जाय, जिसकी वह अभिव्यक्ति है, और विचार को वास्तविकता की कसौटी पर परखा जाय। यह सत्तरनाक मार्ग है, न सत्य सत्य, शिव और सुन्दर के सामाजिक मूल्यों की उपेक्षा नहीं कर सकती। इसके अलावा, तब होमर, यूरिपिडीज, दांते, सरदान्ते, शेक्सपियर, बेटे, बाल्ज़ाक, पुस्किन, तॉलस्टॉय, चेखव, टुस्तेन, रोम्यां रोलां, प्ला, मोर्की—पाश्चात्य साहित्य के इन महान् निर्माताओं को वह न्याय अविचारणीय नहीं घोषित किया जा सकेगा, कि उन्होंने 'गूढ़' साहित्य की रचना नहीं की, क्योंकि विभिन्न प्रवृत्तियों के छेदक होने के बावजूद उन्होंने मनुष्य को 'संभावना' की दृष्टि से चित्रित किया है, अर्थात् उसकी आदर्शिकरण किया है, जो इस नयी 'आलोचना' की दृष्टि में तर्कसंगत असत्य है। उसके अनुसार मनुष्य का सत्य उसका अस्ति-वैशिष्ट्य है जो उसके सामाजिक व्यक्तित्व से भिन्न है। सामाजिक व्यक्तित्व अस्तित्व में होना है, क्योंकि वह ऊपर से आरोपित है, वह मनुष्य का अपनी ओर से देहरा है। मनुष्य का असली व्यक्तित्व केवल आत्मवारी ही हो पाता है।

■ धीरे स्वार्थी, धृष्ट, आत्मरत, अनः विनिष्ट !

: ८ :

प्रगतिवाद : समाजवादी यथार्थवाद

पाश्चात्य साहित्य में सारवान वस्तु (कन्टेन्ट) का वहिष्कार, लेखक के वास्तव-बोध की विवृति, पात्रों के व्यक्तित्व का स्खलन और अ-सामाजिक अ-नैतिक, कुंठाग्रस्त और मानवद्रोही व्यक्तिवाद की प्रतिकृति—और इन बातों के परिणामस्वरूप अनिवार्यतः साहित्य के रूप-तत्त्व (कार्म) का भी विघटन—‘सत्य’ का यह भिन्न एक पहलू ही है। साहित्य की इन ह्रासोन्मुखी प्रवृत्तियों को ही एवान्ततः ‘आधुनिक’ और ‘नयी’ कहकर चाहे जितना प्रचारित बिपा जाता हो, लेकिन ये प्रवृत्तियाँ समग्र रूप से आधुनिक पाश्चात्य साहित्य का प्रतिनिधित्व नहीं करती। वे अगर समग्र रूप से प्रतिनिधित्व करती हैं तो केवल विघटनशील पूँजीवादी व्यवस्था के उग मानव-द्रोही विश्व-बोध का, जो युग-परिवर्तन की इस सन्नान्ति-वेला में, अपनी अस्तित्व-रक्षा के लिए, जन-समुदाय की प्रगतिशील आकांक्षाओं, मानववादी जीवन-मूल्यों और समाजवादी लक्ष्यों का उत्तरोत्तर शिरोपी बनना गया है। केवल रुग्ण विश्लेषण के आधार पर पाश्चात्य साहित्य में प्रचलित व्यक्तिवादी प्रवृत्तियों की इन मानवद्रोही परिणतियों के ऐतिहासिक कारणों को समझ सवना असम्भव है। लेकिन पाश्चात्य जगत् में केवल पूँजीपति और साम्राज्यवादी ही नहीं रहने, और उनका विश्व-बोध ही वहाँ के जीवन-वास्तव का मरुवा प्रतिनिधि नहीं है, यानी ‘सत्य’ का एक दूसरा पहलू भी है, उस ‘सत्य’ का जो उभर रहा है। साहित्य और कला का दीर्घ इतिहास इस बात का गवाही है कि पिछले युगों में भी प्रतिभाशाली और सत्यान्वेषी लेखकों ने कभी असाहज घोषक-ध्वज के विश्व-बोध की अनवर्य-भाव से स्वीकार नहीं किया—कम-से-कम उन सन्नान्ति युगों में तो नहीं ही जब सत्तापारी वर्ग अपनी ऐतिहासिक उपलब्धियाँ शीघ्र धानक-प्रगति का बाधक बन गया हो। इनके अतिरिक्त साहित्य में समग्र जीवन की प्रतिबिम्बित करने का मनलव ही यह है कि उसमें वास्तविकता के दोनों

पहलू—वे नैतिक और दार्शनिक मान्यताएँ, मानव-संबंध और रीति-रिवाजों पर धारणशील समाज-शक्तियों का प्रतिनिधित्व करती हैं और वे मान्यता आकांक्षाएँ, जीवन-मूल्य और लक्ष्य, जो समाज की विनाशोन्मुखी शक्ति का प्रतिनिधित्व करते हैं—मनाई के माध्य और मूर्त कलात्मक ढंग में प्रतिबिम्बित हो। हर युग और देश के साहित्य की स्थायी और जीवन्त परम्परा हमका प्रमाण है। बीगवी घन्टी का पाश्चात्य साहित्य भी हमका अपवाद नहीं हो सकता था, विशेषकर इसलिए कि युद्ध या शान्ति, पूँजीवाद या समाजवाद, औपनिवेशिक गुलामी या राष्ट्रीय आजादी, बहुविधवाद या विज्ञान—मानो ह्याम और बिबास, झूठ और सच का प्रतिनिधित्व करनेवाले इन ऐतिहासिक शक्तियों का संघर्ष इग सताब्दी के आरंभ से ही आधुनिक युग की केन्द्रीय समस्या बन गया था, और कोई जागरूक लेखक इस 'सत्य' की उपेक्षा नहीं कर सकता था। तॉलस्तॉय, चेखव की यथार्थवादी परम्परा तो यही हो, किन्तु जब पहले महायुद्ध के बाद रूस में समाजवादी क्रान्ति के फलस्वरूप श्रमजीवी जनता ने इतिहास में पहली बार एक नयी मानववादी संस्कृति और शोषण-मुक्त समाज-व्यवस्था का निर्माण शुरू किया तो विश्व के प्रबुद्ध और मानववादी लेखकों पर इस घटना का अत्यन्त प्रेरणादायी प्रभाव पड़ा। बीसवीं सदी के इस उमरते हुए 'युग-सत्य' से संतुष्ट और आक्रान्त होनेवाले घोर व्यक्तिवादी लेखकों की संख्या कभी अधिक नहीं रही, इसके विपरीत वस्तु-निष्ठ और सत्यान्वेषी लेखक आरंभ से ही इस नयी वास्तविकता का स्वागत करते आये हैं। हमारे देश में जिस तरह कवि-गुरु रवीन्द्रनाथ, इकबाल, भारती, शरत्, बल्लभचौल, प्रेमचंद, नरहर्षदस्लाम, पंत और निराला ने इस नये 'सत्य' का स्वागत किया और उनसे प्रेरणा लेकर प्रगतिशील, यथार्थवादी लेखकों की एक सशक्त पीढ़ी सभी भारतीय भाषाओं में पैदा हो गई, उसी तरह पाश्चात्य पूँजीवादी जगत में भी रोम्यां रोला, टामस मान, बर्नड शॉ, थ्योडोर ड्रौजर, रिमार्क, एन्डरसन नीसमो, हेनरी बारबूज, अर्नस्ट टोलर, ब्रेस्त, पाब्लो नरुदा, हेमिंग्वे, अफ्टन सिल्वेयर, स्टीफन ज्वाइस, आर्वेल्ड ज्वाइस, गार्सिया लोर्का, लुई अरागा, नाजिम

हिंमत, सीपन ओ' केसी-जैसे विश्व-वन्द्य कवि, उपन्यासकार और नाटक-कारों ने इस नये 'सत्य' का स्वागत किया और उन्होंने अपनी रचनाओं में युग-वास्तव का सर्वांगीण और गत्यात्मक चित्रण किया। सन् १९३० के आसपास पाश्चात्य साहित्य में मार्क्सवादी दृष्टिकोण से प्रभावित 'प्रगतिवाद' की विचारधारा का उत्थान हुआ और इन महान लेखकों में से भी अनेक ने इस विचारधारा को सहर्ष अपनाकर अपने गंभीर मानववाद और सत्य-निष्ठा का परिचय दिया। स्मरण रहे कि बीसवीं शती के पाश्चात्य साहित्य में जो भी स्थायी मूल्य का और महनीय है, वह इन यथार्थवादी लेखकों की ही देन है, न कि इबरा पाउण्ड, टी० एस० ईलियट, काफ़्का, फ्रांज़, ब्रूक्स हक्सले, स्पेंडर, आर्बल और जेक्सनर की कृतियाँ, जो एक छोटे-से और मानव-प्रगति-विरोधी वर्ग के विकृत चिरव-बोष का प्रतिनिधित्व करती हैं, और धुमाधार प्रचार के वावजूद केवल एक छोटे-से समानधर्मी पाठक-वर्ग को ही दबिकर लगती हैं। पाश्चात्य साहित्य की इन दोनों परस्पर-विरोधी धाराओं के बारे में भारतीय पाठकों को भलीभाँति परिचित होना चाहिए।

यथार्थवादी परम्परा के जिन श्रेष्ठ आधुनिक लेखकों का हमने उल्लेख किया है, उनकी रचना-शैलियाँ एक-दूसरे से काफी भिन्न हैं और उनके दार्शनिक दृष्टिकोण भी उतने ही भिन्न हैं। लेकिन उनका मानववाद और उनकी सत्यनिष्ठा ने उन्हें जीवन-वास्तव का वैविध्यपूर्ण, अंतरंग, मूर्त और यथार्थवादी चित्रण करने के लिए समान रूप से प्रेरित किया, जिससे उनकी कृतियों में हम बीसवीं शती के पाश्चात्य जीवन के संपूर्ण आत्म-वेदन और संघर्ष, वैयक्तिक और सौख्यलेपन की आकांक्षा सकते हैं। इन यथार्थवादी और प्रगतिशील लेखकों के साथ ही सोवियत यूनियन तथा अन्य समाजवादी देशों के उन अग्रगण्य श्रेष्ठ लेखकों—मैक्सिम गोर्की, मायाकोव्स्की, अलेक्सी टॉल्स्तोय, शोलोखोव, ग्लेड्कोव, इलिया एह्मनवर्ग, फेदीव, फेदिन, तिखोनोव आदि—की भी गणना करनी चाहिए, जिन्होंने केवल पाश्चात्य साहित्य को ही नहीं, बल्कि विश्व-साहित्य को भी नये समाजवादी मानव

के दुर्रमनीय साहस, शौर्य, निर्माण-शक्तता, व्याप-शक्तता-आन्ति-श्रेय
जीवनाराधना से परिचित कराया है। मैक्सिम गोर्की ने इस नये मानव
'सत्य', उसके विरह-बोध, ऐतिहासिक कार्य और संघर्ष का बलात्
रूपादान करकेवासी साहित्य-प्रवृत्ति को 'समाजवादी यथार्थवाद' के नाम
से अभिहित किया था।

साहित्यिक दृष्टि से देखें तो यथार्थवाद, प्रगतिवाद और समाजवा
यथार्थवाद को प्रवृत्तियाँ समाजीय हैं। तीनों ही जीवन-वास्तव के संपूर्ण
मूर्त, बलवत्प्रकृति-प्रतिबिम्बों को साहित्य का लक्ष्य मानती हैं, और उन
विशद वास्तविकता का सत्य ही कला की अन्तिम कसौटी है। लेखक का
विरह-बोध ही इन प्रवृत्तियों के आन्तरिक भेद का मूलोपादान है। इस
आधार देस-काल-व्यवस्था-अन्य है। इसी लिए सोवियत लेखकों में
'समाजवादी यथार्थवाद' से भेद करने के लिए घालझड़-ताँलसतोर-बेन
को परम्परा के पारंपार्य लेखकों के 'यथार्थवाद' को 'आलोचनात्मक
(क्रिटिकल) यथार्थवाद' की संज्ञा दी जाती है। तत्परः 'यथार्थवाद'
मूलतः 'आलोचनात्मक' ही होता है, क्योंकि बेलिग्रेदी के शब्दों में साहित्य
'अंधकार की दृष्टि से' जीवन-वास्तव को प्रतिबिम्बित करना है, या और
थोड़ा अग्रगण्य ने कहा है, "साहित्य जीवन की आलोचना है।" इसलिए
यथार्थवाद यथार्थवाद भी मूलतः 'आलोचनात्मक' ही है। लेकिन यूरोपीय
सत्य और समाजवादी वाग्य की वास्तविकताएँ एक-दूसरी नहीं हैं। यूरोपीय
'सत्य' सत्य के यथार्थवादी लेखकों में से कुछ का विरह-बोध पुरानी यथार्थ
वाद की दार्शनिक व्याख्याओं, लक्ष्मण गंवारों और विषम सत्यवादियों
के दृष्टिकोण से ही है। किन्तु अनेक सत्य मानववाद और सत्य-विष्ठा के कारण
यथार्थवाद (अथवा सामान्य व्याख्याओं की ही तरह) उनके
सत्य व्याख्या है। तत्परः या अनुभव नहीं करना, या
सत्य वाग्य की वास्तविकता को अपनी रचनाओं में साहित्य
के अन्तः यथार्थवाद उनके मानव-सोचन पर आधारित है।
सत्य के विरह यथार्थवादों की कुराना और विरहवृत्ता का दृष्टि-

ज्ञातक उद्घाटन करने के लिए विवश कर देता है। इसी लिए 'आलोचनात्मक मयार्थवाद' की कृतियों के नायक अक्सर ऐसे मरल, ईमानदार, क्रिन्तु अभागे और अभिरुप्त व्यक्ति होते हैं—सामान्य, निरीह मानवता के प्रतिनिधि—जिन्हें नियति (पूर्ववादी समाज-संबंध) हर कदम पर धोखा देती है। किन्तु पादचार्य जगत में खेप्ट लेखकों की एक बड़ी मय्या ऐसी भी है जिनका विश्व-शोध इन्द्रात्मक भौतिकवाद (मार्क्सवाद) के दृष्टिकोण में प्रभावित है। उन्हें 'प्रगतिवादी' पुराण जाना है, क्योंकि उनकी रचनाओं के पात्र धुन-संपर्क के प्रति अधिक जागरूक और सचेतन होते हैं, और नियति से उनका संपर्क सोईय्य होता है, अर्थात् वर्तमान समाज-व्यवस्था को बदलने के निमित्त। या कम-से-कम उनके पात्र अपनी जीवन-यात्रा के विषम अनुभवों से इस परिणाम पर पहुँचते हैं कि मानव-संबंधों में आमूल परिवर्तन लाये बिना, शोषण, दासिय, उन्मीहन और पुनर्जाती में मुक्ति नहीं प्राप्त की जा सकती।

शोधित मूलियन तथा अन्य समाजवादी देशों के लेखकों और पादचार्य जगत के प्रगतिवादी लेखकों का विश्व-शोध तो समान है, अर्थात् दोनों ही मानव-इतिहास की विनाश-यात्रा को इन्द्रात्मक भौतिकवादी दृष्टिकोण से देखते-समझते हैं, लेकिन समाजवादी समाज में, जहाँ वर्ग-शोषण का अन्त हो चुका है और विनाश की सुविधाएँ सबको समान रूप से प्राप्त हैं, एक बन्तुदशी और सत्यनिष्ठ लेखक का संवेदनशील मन (वहाँ के अन्य सामान्य व्यक्तियों की ही तरह) उसके मानववादी नैतिक-मूल्यों और समाज-संबंधों के साथ पूर्ण हार्दिक ठाढ़ात्म्य का अनुभव करता है। अतः जब वह समाजवादी वास्तविकता को अपनी रचना में स्थापित करता है तब उसका मयार्थवाद जहाँ एक ओर उसे पुरानी वर्ग-नैतिकता के मिटते हुए अवशेष-चिह्नों को निराकरण करने के लिए विवश कर देता है, वहाँ मानव-संबंधों में जो नया 'सदय' उभर रहा है, जो पशुमुखी भौतिक, सांस्कृतिक और आध्यात्मिक निर्माण और विकास हो रहा है, उसका कलात्मक स्थापन करने के लिए भी विवश कर देता है। इसी लिए 'समाजवादी मयार्थवाद' की

कृतियों के नायक उत्पीड़ित और अभिशप्त व्यक्ति नहीं होते, बल्कि नए जीवन के निर्माता और श्रम के 'हीरो' होते हैं। विश्व-साहित्य में आक्रामक मानव-सहयोग और सौहार्द का यह नया स्वर है, किन्तु पुराना भी है मानव-प्रकृति मूलतः एक है—समाजवादी यथार्थवाद प्राचीन मान्य-दृष्टि की इस मूलभूत मान्यता की पुष्टि ही करता है, खंडन नहीं। मनुष्य स्वभावतः दयागो, गॉस्पेक और जूडास गोलीव्लियोन की तरह हिंस्र, ईर्ष्यालु, स्वार्थी, आत्मपरक और अ-सामाजिक प्राणी नहीं है, केवल वर्ग-समाज की विषम परिस्थितियाँ ही उसे ऐसा बनाती हैं। ऐसे पात्र बलुनः इन वर्ग-विषमता के ही प्रतीक हैं, न कि सामान्य मानव के। इनो लिए प्राचीन साहित्य के वे सभी पात्र जो अपने जीवन की विपरीत परिस्थितियों के बावजूद अपनी मानवता से स्तब्ध नहीं हुए—जीन वाल्जीन, हेमलेट, बियां ब्रस्तोक, पियर या डाक्टर स्टोकरमैन—हर पाठक के मन में मानवीय भावनाओं का उद्रेक करते हैं, प्रिय लगते हैं और बुरे से बुरा व्यक्ति भी उनके साथ तादात्म्य का अनुभव करना चाहता है, अर्थात् अपने 'स्व' की संकीर्ण सीमाओं से ऊपर उठकर उदात्त मानव बनने का आकांक्षी है। 'समाजवादी यथार्थवाद' की कृतियों से स्पष्ट है कि समानता और सहयोग के वातावरण में हर व्यक्ति के भीतर का मानव अपनी पूरी क्षमताओं का विकास करने हुए निर्माण और सृजन के ऐसे साहसपूर्ण कार्य करने में ही अपने जीवन की सार्थकता देखने लगता है, जो प्राचीन युगों में अपवाद होने के कारण व्यक्ति को देवता और पंगम्वर बना देते थे। किन्तु जो पहले अपवाद था, वह अब मुक्त-जीवन का साधारण व्यापार बनता जा रहा है। कल्पना वास्तविकता का रूप ले रही है। प्राचीन महाशाय्यों के बीर और उदात्त नायक अ-सामान्य होने के कारण केवल राजा और योद्धा ही हो सकते थे। लेकिन मॉडर्न समाज में हर व्यक्ति को अ-सामान्य और विशिष्ट बनने की पूरी मुक्ति दी जानी है—इसी लिए इंजीनियर, ट्रेडर ड्राइवर, कानून बिननेवाले, नहर खोदनेवाले, कारखाने बनानेवाले, नयी ईजादें करनेवाले साधारण किन्तु अपनी उपलब्धियों के कारण विशिष्ट और अ-सामान्य व्यक्ति ही 'समाज-

वादी यथार्थवाद' की रचनाओं के हीरो हैं और बाह्य-प्रकृति और मनुष्य की परम्परागत संकीर्णताओं से संपर्क करते हुए एक नये मनुष्य और समाज का निर्माण ही इन जीवन-माथाओं का केन्द्रीय विषय होता है। 'समाज-वादी यथार्थवाद' के दृष्टिकोण का निरूपण करनेवाली आलोचना इन पात्रों की बौद्धिक और भावनात्मक रूप-गठन का विश्लेषण करते हुए नये सत्य की बत्ती पर उनका मूल्यांकन करती है।

पाश्चात्य आलोचना के इस सक्रिय विवेचन से हम इस परिणाम पर पहुंचते हैं कि यथार्थवाद—प्रगतिवाद—समाजवादी यथार्थवाद, ये ही विद्वत्-साहित्य और आलोचना की अबुनातन प्रवृत्तियाँ हैं, क्योंकि वे प्राचीन सिद्धान्तों के सभी सावर्जनीय और सावर्भौम सौन्दर्य-नियमों (ईस्थेटिक लॉज) का अपने अन्दर समाहार करके साहित्य और आलोचना की भावी प्रगति का दिशा-निर्देश करती हैं। मात्र रूपवादी साहित्य या आलोचना, जैसा कि इस ऐतिहासिक विवरण से भी स्पष्ट है, एक अस्थायी और सामयिक विकृति है। चीन-युद्ध के दुष्प्रभाव के कारण निष्पक्ष और यथार्थवादी पाश्चात्य आलोचकों की दृष्टि भी एक सीमा तक तकलीफ हो गयी है और वे इस ऐतिहासिक मन्द को पूरी तरह नहीं देख पाते, यद्यपि मात्र रूपवादी प्रवृत्तियों के अ-सामाजिक और मानवद्रोही दृष्टिकोण से वे भी कम त्रिप्त नहीं हैं। फिर भी बाइबेल, रैल्फ प्राक्स, ज्यार्ज सुकास, फिन्नेल्स्टीन और लुई हेरप-जैमे अनेक प्रतिभाशाली आलोचक पाश्चात्य जगत ने पैदा किये हैं, जिन्होंने गंभीर तार्किक और ऐतिहासिक दृष्टि से यथार्थवादी परम्परा की इन सभी साहित्यिक प्रवृत्तियों का विवेचन और निरूपण करके मूल्यांकन के नये प्रतिमान स्थापित किए हैं।

पाश्चात्य साहित्य और आलोचना के क्षेत्र में मात्र रूपवादी और यथार्थवादी प्रवृत्तियों और दृष्टिकोणों का संपर्क ही आपुनिक युग का केन्द्रीय प्रश्न है और अब से यह प्रश्न चीन-युद्ध का अंग बना है, सब से ये प्रवृत्तियाँ और भी खलबल गये और पुराने, सत्य और अमन्य के युग-भारी ऐतिहासिक संपर्क को प्रतिबिम्बित करने लगी हैं। पाश्चात्य साहित्य और आलोचना की सम्प्रति यही अवस्था है और उसे इस रूप में ही समझना चाहिए।

of

|

•

•

•

•

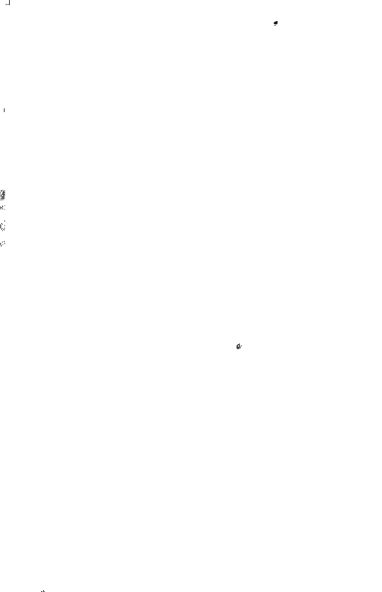
•

•

•

•

तृतीय खण्ड
साहित्य के मूल्यांकन की समस्या



मूल्यांकन की समस्या

‘साहित्य क्या है?’ और ‘साहित्य की विभिन्न कृतियों में से कौन श्रेष्ठ है, कौन कम श्रेष्ठ, कौन स्थायी मूल्य की है और कौन अस्थायी मूल्य की?’—आलोचना के सामने ये दो प्रश्न ही मुख्य होते हैं। पहले प्रश्न का संबंध साहित्य के स्वरूप, प्रयोजन, सारपूर्ण विचार-वस्तु को कलात्मक अभिव्यक्ति देनेवाली रचना-प्रक्रिया या प्रेषण के विभिन्न माध्यमों और रूपों की विशिष्टताओं का निर्धारण करने से है, अतः यह प्रश्न मूलतः दार्शनिक है। हमारे प्रश्न का संबंध साहित्य की विशिष्ट कृतियों या प्रवृत्तियों की विचार-वस्तु और रूप-सौन्दर्य के विवेचन, मूल्यांकन और भावनः से है, अतः यह मूलतः व्यावहारिक आलोचना का प्रश्न है। पहले प्रश्न के द्वारे में भरत-मुनि और प्लेटो से लेकर भारतीय और पाश्चात्य विचारकों ने अपने अपने दृष्टिकोण और साहित्य-ज्ञान के आधार पर कौन और कौसी तात्त्विक स्थापनाएँ की हैं, इसका विवरण हम दे चुके हैं। अब हम संक्षेप में मूल्यांकन की समस्या प्रस्तुत करेंगे।

भारतीय और पाश्चात्य साहित्य-सिद्धान्तों के विवरण से ज्ञाना तो स्पष्ट हो ही गया होगा कि ये दोनों प्रश्न एक-दूसरे से अक्षमब्ध नहीं हैं और उनके बीच कोई स्पष्ट सीमा-रेखा खींचना व्यर्थ है। साहित्य के सिद्धान्तों का निर्धारण साहित्यिक कृतियों के विवेचन, वर्गीकरण और मूल्यांकन के आधार पर ही सम्भव है और इस प्रकार वे अन्ततः व्यावहारिक आलोचना की समस्याओं पर भी प्रकाश डालते हैं। व्यावहारिक आलोचना विशिष्ट कृतियों का मूल्यांकन करते समय उनमें व्यक्त अनुभव की गहराई, सचाई और व्यापकता की जाय-शरत जीवन-वास्तव की अपेक्षा में रत कर हो कर समती है और इस प्रकार वह आलोच्य कृतियों की विशिष्टताओं पर

ही प्रकाश नहीं डालती बल्कि प्रसंगवश साहित्य की रचनात्मक प्रवृत्ति उसके स्वरूप और प्रयोजन पर भी प्रकाश डालती है।

आलोचना कितने प्रकार की होती है, इस संबंध में हमारे पास आलोचक वर्गीकरण की एक लम्बी फेहरिस्त तैयार करते आये हैं। वर्गीकरण के हम विरोधी नहीं हैं—अपने नाना रूपात्मक अनुभव का वर्गीकरण के ही मनुष्य अपने चिन्तन और ज्ञान में व्यवस्था और सारतम्य पैदा सका है—लेकिन जब वर्गीकरण का आधार कोई मौलिक भेद न हो, जब विभिन्न वर्गों को एक प्रकार से आत्यन्तिक मान लिया जाय, तब प्रवृत्ति से कोई वैज्ञानिक चिन्तक सहानुभूति नहीं कर सकता। उदाहरण के लिए हमारे शास्त्रीय आलोचक अपनी पुस्तकों में (१) निर्णयात्मक आलोचना, (२) व्याख्यात्मक आलोचना, (३) ऐतिहासिक आलोचना, (४) मनोवैज्ञानिक आलोचना, (५) प्रभाववादी आलोचना, (६) तुलनात्मक आलोचना आदि अनेक प्रकार की आलोचनाओं के 'नमूने' दे दिया करते हैं। लेकिन व्यावहारिक आलोचना के विभिन्न प्रकारों का वर्गीकरण अवैज्ञानिक है। साहित्य-कृति की हर गंभीर आलोचना अन्तर्निर्णयात्मक होती है, अर्थात् उसके बारे में आलोचक अपना निर्णय व्यक्त करता है—निर्णय अकस्मर अन्य कृतियों से तुलना, उसमें व्याप्त अनुभव और मनोवैज्ञानिक और व्याख्यात्मक विवेचन और उसकी ऐतिहासिक-सामाजिक पृष्ठभूमि का निदर्शन करते हुए किया जाता है। इस प्रकार यह वर्गीकरण मौलिक नहीं है और मात्र सुविधा को खातिर भी हमें ऐसा कृत्रिम वर्गीकरण उपयोगी नहीं लगता। साहित्य के विज्ञानियों को इसमें साहित्य-आलोचन की प्रमुख समस्या की जानकारी प्राप्त करने में कोई लाभ नहीं होता। हमने साहित्य के आलोचना-सिद्धान्तों को दो व्यापक—रूपवादी और यथार्थवादी—वर्गों में बांटा है। हमारे विचार में व्यावहारिक आलोचना पर भी यद्व वर्गीकरण लागू होता है। साहित्य की प्रवृत्तियों के आधार पर हम प्रभाववादी, अभिव्यंजनावादी या यथार्थवादी, गमाव-ऐतिहासिक, प्रगतिवादी आदि आलोचना की विभिन्न पद्धतियों का

भेद कर सकते हैं, लेकिन ये किसी कृति के अर्थ या रूप-सौन्दर्य के अलग-अलग तत्वों का विवेचन और मूल्यांकन करने की विविष्ट प्रणाली मात्र हैं, मौलिक अर्थ नहीं हैं, और आलोचना को रूपवादी या यथार्थवादी प्रवृत्तियों के अन्तर्गत ही आती है।

व्यावहारिक आलोचना की मुख्य समस्या मूल्यांकन है। आलोचक चाहे त्रिम दृष्टि से साहित्य का विवेचन करे—लेखक की जीवनी का अध्ययन करके उसकी कृति में उन घटनाओं और पात्रों की छाया देखे जो उसके जीवन में घटित हुई हैं और जिनके निरुद्ध संपर्क में वह आया है, या उसकी कृति में व्यक्त विचारों को जाच कर लेखक के दृष्टिकोण और विश्व-बोध को समझने की चेष्टा करे, या उस कृति में व्यक्त सामाजिक-ऐतिहासिक परिस्थितियों की पृष्ठभूमि का उद्घाटन करे या पात्रों, घटनाओं, कार्यों और मनोवैज्ञानिक प्रतिव्ययाओं के रूप में खाने-पाने की तरह अन्तर्गुह्यत जीवन-वास्तव के चित्र की सजीवता, सचाई और व्यापकता को परखे, या वेदक नाद-सौन्दर्य, उक्ति-व्यक्तकार, गल्प-विधान, शब्द-योजना, शैली आदि अभिव्यक्ति के माध्यमों और साधनों का विश्लेषण और अध्ययन करे, वह अन्तः समग्र मूल्यांकन करने में ही योग देता है। निम्न इधर कुछ दिनों से पारकाय आलोचना की रूपवादी प्रवृत्तियाँ, जिन्हे 'नई आलोचना' का नाम दिया जाता है, साहित्य की कृतियों के मूल्यांकन को अनावश्यक ही नहीं, साहित्यिक निया घोटित करने लगी हैं। 'नई आलोचना' के अनुसार साहित्य की हर कृति को अपने-आपमें संपूर्ण, स्वचालित अन्तः के रूप में देखना चाहिए। उसकी सुविधा उगते अर्थ की आन्तरिक गठन का विश्लेषण कर के ही देखी जा सकती है। जीवन के सन्दर्भ में कृति की परीक्षा नहीं करनी चाहिए, क्योंकि ऐसा करना साहित्यिक मानदंडों का आरोपण होगा। अर्थ की आन्तरिक गठन और संगति के विश्लेषण तक ही आलोचना को सीमित कर देना, इस नये रीतिवाद का सब से अधिक प्रचारित नारा है, जिसमें रचना के अर्थ की पूर्ण उपेक्षा की जाती है। इस तरह की विश्लेषण-परमक आलोचना के बारे में एक आलोचक (पॉल मूडमैन) ने कहा है कि

यह स्नात करती हुई गुरुश्रियों की गुरुगुणी को एम्-रे फोटोशाऊ में
की प्रोमिना करने के बराबर है। रचना के आन्तरिक ढाँचे की संगति
गठन का विश्लेषण करने के लिए 'नई आलोचना' अब एक विविध, अ-
दुर्लभ, टेक्निकल, अमूर्त और अप्रचलित शब्दावली का प्रयोग करने लग
यद्यपि यह शब्दावली 'नई आलोचना' में काफ़ी रुढ़ हो गयी है, लेकिन
भी इनकी साफ़ेनिक है कि उसका अर्थ बेशक समानधर्मा आलोच
गमनाते हैं। जिन तरह पाश्चात्य गार्हस्थ्य की नई कुठावादी और मानव
प्रवृत्तियों के लेखक 'प्रेमणीयता' और 'अर्थगम्यता' को अनावश्यक स
लगे हैं, उन्हीं तरह उनके समानधर्मा नये आलोचक भी व्यावहारिक आलो
का मात्र ontological analysis (घुड़ निजत्व का विश्लेषण) बनाने
सुले हुए हैं। यह 'नई आलोचना' मूलतः आठकवादी है—बिना रचना
समय सौन्दर्य (जो विचार-वस्तु और रूप की अभिप्रेता का परि

१. अपने 'आलोचना के भान' शीर्षक लेख में मैंने इस नई प्र
का विश्लेषण करते हुए लिखा था कि व्यावहारिक आलोचना की यह
विचारधारा पाठकों की "दृष्टि को और भी संकुचित करके केवल एक
पक्षी तक ही सीमित कर देना चाहती है। क्योंकि हर पक्षी विशिष्ट
इसलिए उसकी नसों के जाल में आन्तरिक संगति और हरे-पीले आव
के साथ उसके आन्तरिक सामंजस्य का विश्लेषण करना ही आलोचक
कर्त्तव्य बताया जा रहा है। साहित्य के मूल्यांकन की समस्या त्याग
पाश्चात्य आलोचना अब कविता और अन्य प्रकार की रचनाओं
ontological analysis के रीतिवादी भाषों पर भटक गयी
ontological analysis रीतिवाद का नवीनतम रूप है, जिस
अर्थ है कि कविता या कोई रचना कितनी अनुभव को प्रेरित करती है या न
या वह अनुभव किस कोटि का है, आदि बाह्य-स्तर की बातों की ज
करना अनावश्यक है, क्योंकि कोई रचना कविता या कहानी है तो उस
'कविता' या 'कहानी' होना ही अपना अन्तिम लक्ष्य है और उसके 'श'

होता है) का उद्घाटन करने, पाठक की चेतना को समृद्ध बनाने या उसकी संवेदनशीलता को अधिक गहरा और मानवीय बनाने में योग न देकर अपनी दुरुह, अमूर्त और अतगढ़ शब्दावली से केवल आतंकित-भर करना चाहती है, और एक भयंकर प्रकार की अशौचिकता और 'कूपमण्डूकता' को प्रोत्साहन दे रही है, क्योंकि तयामयित नये आलोचक लगातार यह दावा करते रहेंगे हैं कि आलोचक तो सिर्फ वे ही हैं, और उनकी आलोचना ही साहित्य की वास्तविक आलोचना है, और जिस 'नये साहित्य' की कृतियों को उन्होंने अपनी आलोचना का विषय बना रखा है, घुट्ट-साहित्य की कोटि में सिर्फ वे ही आती हैं। वाणी आलोचक केवल समाजशास्त्रीय विज्ञान हैं और बाकी लेखक बहुमो-बचिना-उपन्यास के रूप में समाजशास्त्रीय, दार्शनिक या राजनीतिक विचारों को भरती करनेवाले मात्र प्रोपेगण्डिस्ट हैं, इसलिए उनकी कृतिवा न तो आलोच्य हैं, न विचारणीय। तात्पर्य यह कि 'नई आलोचना' के निरुद्ध तालशाय, मोर्खी या बेस्सपियर का भी कोई मूल्य नहीं है और न वे विचारणीय लेखक ही हैं। इसका एक कारण है, वह यह कि जिस 'नये साहित्य' की यह 'नई आलोचना' है, उसकी यह स्पष्ट मान्यता है कि लेखक एक आत्मनिष्ठ रूप में विशिष्ट प्राणी है, उसकी अनुभूति भी इतनी

विशाल की परीक्षा उसके विविध अंगों-उपकरणों के सुसमाहितसुदम विश्लेषण द्वारा ही संभव है। इस प्रकार भाष 'अज्ञेय' की कविता—

अन्ता रे अन्ता

होता न अनुरूप न, होता करमरन्ता।

या 'नई कविता' के नाम पर लिखी जानेवाली एक-एक 'किञ्चित' कविता की ontological analysis में यदि इस-वस बीस-बीस पृष्ठ रंग सके तो आपको आपनिक घुस का 'नया आलोचक' मान लिया जाएगा। इस प्रकार नये साहित्य-विद्वानों के अनुसार यदि साहित्य का कोई सामाजिक प्रयोजन नहीं रहा तो आलोचना का भी कंते का सपना है?" (३० निबंध-संग्रह, २७ पृष्ठ)

विशिष्ट होती है कि उगना प्रेषण संभव नहीं है और अगर है भी तो सामान्यमाँ वर्गों में ही। ऐसा विशिष्ट लेखक अन्ततः समाज-द्रोही ही और समाज में द्रोह कर के ही अपने व्यक्ति-स्वार्थ की रक्षा कर सकत लेकिन दोस्तपियर, ताल्लमनॉय, मोर्डी या विश्व के अन्य सभी प्राचीन आधुनिक युग-द्रष्टा साहित्यकार, यद्यपि अपने तत्कालीन समाज विषमताओं, अनैतिकता और शूद्रताओं के निर्मम आलोचक और उनकी स्वतंत्रता के समर्थक रहे हैं, लेकिन उनकी आलोचना ने कभी स्वतंत्रता के अनिवार्य सामाजिक आधार को नकारने का रूप नहीं नि मनुष्य सामाजिक विषमताओं के कारण पीड़ित, संतप्त और परबड़ इसलिए इन विषमताओं को (समाज को नहीं) मिटाकर ही वह सु समृद्ध और स्वतंत्र हो सकता है—स्वतंत्रता समाज में ही निद हो सकती यह वास्तव-बोध इन सभी लेखकों में मिलता है। तयारपित नया पारस् साहित्य और नई आलोचना इस वास्तव-बोध को ही उलत मानती इसलिए दोस्तपियर या ताल्लमनॉय उसके निकट आलोच्य नहीं हैं। उन रचनाओं में अर्थ (मानव-संबंधों की गंभीर व्यंजना) का जो सागर लहर है ontological analysis उसकी घपेड़ों से अपने दामन को अछ कैसे रख सकेगी? कुंठा, अनास्था, मानवद्रोह की भावनाएं ही इस आलोच का खाद्य हैं। रचना में यदि इनकी दिवृत्ति मिलती है, तो उस रचना 'शुद्ध निजत्व' का विश्लेषण करने की बात भूलकर 'नई आलोचना' ऐ निवेदनों को 'मानव-सत्य' की अभिव्यक्ति के अनुपम नमूने घोषित करती ह बक्सर 'भूत्यांकन' के स्वतः बजित प्रदेश में घुस आती है, लेकिन यदि रचना में व्यक्त अनुभव और भावनाएं मानवीय और प्रगतिशील हों (सत्य और शिव), तो उसका दण घुटने लगता है और वह अपनी नाक पर रुमाल रख कर, उससे बचती-कतराती निकल जाती है। कहने का तात्पर्य यह कि 'नई आलोचना' भूत्यांकन के प्रश्न से जानबूझकर कतराती जरूर है लेकिन उसकी दृष्टि में किसी प्रकार का अर्थ या अनुभव मूल्यवान न हो, ऐसा नहीं कहा जा सकता। भूत्य हमारी भावना-चेतना कि अभिन्न अंग होते

है और अपनी भाव-विचार प्रतिनिधियाँ के रूप में हम निरंतर अन्य वस्तुओं, वार्यों और घटनाओं का मूल्यांकन करते रहते हैं। हमारी भाव-विचार प्रतिक्रियाएं अधिकतर हमारे विश्व-बोध से अज्ञात रूप में संचालित रहती हैं और हमारा व्यक्तिगत विश्व-बोध मूलतः समाज-जीवन का ही हमारे मानस में पड़ा प्रतिबिम्ब होता है। समाज-जीवन में चूँकि आन्तरिक असंगतियाँ हैं, प्रगति और प्रतिक्रिया की परस्पर-विरोधी शक्तियाँ काम करती रहती हैं, इसलिए किसी भी युग और समाज का विश्व-बोध (नैतिक, शारीरिक, सामाजिक मान्यताएँ और जीवन-मूल्य) परस्पर-विरोधी धाराओं में बँटा रहता है। अपने संस्कारों, परिस्थितियों और प्रवृत्तियों के बर्तमान व्यक्ति इनमें से चुनाव करते हैं, जिससे जीवन के प्रति किसी का दृष्टिकोण प्रगतिशील, आस्थावान और मानववादी होता है तो किसी का प्रतिनिध्यावादी, और मानवद्रोही। इसलिए जो नितान्त 'वैयक्तिक' भावना या विचार लयता है, वह मूलतः 'सामान्य' (समाज के उस वर्ग के लिए सामान्य जो आत्मविश्वास के प्रति उक्त दृष्टिकोण का प्रतिनिधित्व करता है) भी होता है, उसका 'वैशिष्ट्य' या 'निर्जत्व' केवल व्यक्ति-विशेष के मानस में पड़े 'सामान्य' के प्रतिबिम्ब की विशेषता-मात्र होती है; केवल आन्धिक या विषयीगत अभिव्यक्ति-भेद। किन्तु सामाजिक व्यवहार और कार्यों में परिणत होते समय व्यक्तिगत मूल्यों का यह 'वैशिष्ट्य' देखने में उतना 'विशिष्ट' नहीं रहता, और हम उसके आचरण, व्यवहार और कार्यों से बता सकते हैं कि वह किन बातों को अधिक मूल्यवान मानता है। मिसाल के लिए एक शहीद और एक अवसरवादी की पहचान उनके आचरण से सहज ही की जा सकती है; जब कि अपनी अभिव्यक्तियों में अवसरवादी बड़ी आसानी से अपने असली जीवन-मूल्यों को छिपा सकता है। 'नई पाश्चात्य' आलोचना सम्वन्तः यह नहीं चाहती कि नये पाश्चात्य साहित्य का मूल्यांकन किया जाय, क्योंकि किसी भी दृष्टिकोण से रचा गया साहित्य हो, और उसमें समाज-आस्तव्य की जानवृक्षकर चाहे जितनी उपेक्षा की गयी हो, अभिव्यक्ति का चाहे जो प्रकार अपनाया गया हो, मानव-संबंधों की

हकीकत उसमें किसी-न-किसी रूप में प्रतिबिम्बित हुए बिना नहीं रह सकती क्योंकि हर शब्द वाच्य और व्यंग्यार्थ (वस्तु और उसके प्रति विरोधी भाव) की द्वन्द्वात्मक अन्विति होता है। 'नये' पादचात्य साहित्य में समाज-वास्तव का एकांगी या विकृत रूपायन किया जाता है, तो इसमें मतलब नहीं कि 'नया साहित्य' समाज-वास्तव-निरपेक्ष कोई सर्वोपचमत्कार है। इसी तरह आलोचना की कोई भी पद्धति अपने को मूल्य से सर्वोपतटस्थ नहीं कर सकती, क्योंकि यह कहना ही कि रचना में सामाजिक विचार-वस्तु अविचारणीय तत्त्व है, अपने मनोराष्टित असामाजिकता का प्रच्छन्न स्वीकरण है। केवल मानव-द्रोही और समाजवाद-विरोधी नाओं को ही सराहने की प्रवृत्ति दिखाकर उसने मूल्यों से तटस्थता का झीना आवरण भी अब उतार फेंका है।

साहित्य के मूल्यांकन की समस्या से कतराने का एक परिणाम यह निकला है कि नई पादचात्य आलोचना अब हम जान की अविचार समझती है कि किसी रचना का पाठक के मन पर क्या और कैसा प्रभाव पड़ता है। भरतमुनि के रस-सिद्धान्त और अरस्तू के 'विरचन' के सिद्धान्त समय में हर युग के मनीषी साहित्य-चिन्तक साहित्य के प्रयोजन की पढ़ते समय पाठक के मन पर पड़नेवाले प्रभाव का दार्शनिक और मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करते आये हैं। रस आस्वाद्य होता है या दुःखी दर्शक के मन में त्रास और क्लेश की भावनाओं को जागृत कर के उनका विरचन करती है या साहित्य का उद्देश्य निश्चा देना या आनन्द प्रदान करना है, आदि साहित्य के सभी प्राचीन सिद्धान्तों का आधार किसी-न-किसी रूप में दर्शक या पाठक के मन पर पड़नेवाले प्रभाव की प्रक्रिया ही रहा है। लेकिन आलोचना का कहना है कि आलोचक का वर्ण्य गिरा वह देना-दिना भर है कि कोई कृति अपने-आपमें, एक विनिष्ट कण-मृष्टि की दृष्टि से नहीं है, न कि उसके उन उत्कर्षों की जाय-पड़नाय करना, खिलने का आनन्द आस्वाद्य होनी है या पगन्द की जानी है। यानी साहित्य की पढ़कर आनन्द लेनेवाले पाठक है (आलोचक भी एक पाठक ही होता है) उस

साक्षी को 'नई आलोचना' अनावश्यक और असंगत समझती है। दरअसल इस तरह की जांच-पड़ताल को वह 'affective fallacy' कहकर वर्जनीय ठहराती है। स्मरण रहे कि आधुनिक (पाश्चात्य) सौन्दर्य-शस्त्र (ईस्थेटिक्स) के अनुसार भी चित्र, संगीत या मूर्ति की केवल रूप-गत प्रतीति करने के लिए उसकी अर्थ-व्यवना (विचार-वस्तु) के प्रति उदासीन, निस्संग और निर्व्यक्तिक और अपनी भाव-विचार प्रतिक्रियाओं से शून्य होकर वार्ता या श्रोता को पूर्णतः एकाग्रमाना हो जाना चाहिए—तभी समग्र रूप का साक्षात्कार संभव है। उसके अनुसार रूप का यह साक्षात्कार ही सौन्दर्यानुभूति का चरम साध्य है। प्रश्न उठता है कि नई आलोचना और सौन्दर्यशास्त्र अपने-आपको शीशे की उस पेटी में बंद रखने की क्यों जरूरत महसूस करते हैं, जिसमें जीवन की वायु का स्पर्श ही न हो सके? कालिदास के शकुन्तला नाटक को देखते समय पाठक अगर नाटकीय ढांचे और वाक्यमय शब्दों, और उपमाओं का चमत्कारपूर्ण बिग्यास देखने के साथ ही अगर कालिदास के युग को भी देखे, स्वयं कालिदास की मानव-कृपा से ओतप्रोत आत्मा को भी देखे, उन सामाजिक विषमताओं को भी देखे, जिनके कारण शकुन्तला ने दुष्यन्त की (श्रापवश ही रही) तात्कालिक निष्ठुरता के बावजूद उसके लिए इतनी विरह-वेदना भेली, और यदि मानवीय आचरण को देखकर वह गद्गद हो उठता है, कठोर और निष्ठुर आचरण के प्रति उसमें आक्रोश पैदा होता है और मानवीय त्याग, वेदना और उत्पीड़न के प्रति उसकी करुणा और सहानुभूति उमड़ पड़ती है—यूँसे निर्व्यक्तिक और निस्संग भाव से, क्योंकि ये घटनाएँ दुष्यन्त और शकुन्तला के जीवन की हैं, उसके अपने जीवन की नहीं हैं, और संभव है कि उसका प्रेम-जीवन पूर्णतः सुखमय हो और उसमें कभी ऐसे ज्वार-भाटे न आये हों—तो क्या उसकी ये भाव-प्रतिक्रियाएँ सौन्दर्यानुभूति की दृष्टि से हृदय, कुटिल और असंगत होंगी? यह प्रश्न उठता है, क्योंकि साहित्य और कला की हर घेष्ट वृत्ति अपने सीमित क्षेत्रों में समग्र जीवन का वैविध्यपूर्ण और मूर्त प्रतिबिम्ब होती है, इसलिए उसमें मानव-संबंधों, कायों, भावों, विचारों, नैतिक

मान्यताओं, सामाजिक और व्यक्तिगत मंचों और समस्याओं की एक और सजीव झांकी हमें मिलती है, और इन सब चीजों का पाठक के मन पर गहरा प्रभाव पड़ता है, उनकी भावनाओं का मानवीय संस्कार और सद्-भूतियों का विस्तार होना है और उनका विश्व-बोध अधिक समृद्ध और चेतन बनता है, यानी सत्य-ज्ञान के साथ उनकी सौन्दर्य-भावना का विकास होता है। साहित्य और कला की कृतियाँ हमारे मन पर ऐसा गहरा प्रभाव डालती हैं, इसलिए ही तो साहित्य और कला का हमारे लिए एक अमूल्य मूल्य है। लेकिन इससे इन्कार कर के 'नई आलोचना' के अनुसार मानना कि "कलाकृति केवल अपने होने में ही अपना प्रयोजन सिद्ध कर लेती है और अपना मूल्य प्राप्त कर लेती है, जिससे आलोचक का काम मिट जाता ही रह जाता है कि वह व्याख्यात्मक विश्लेषण द्वारा उसकी 'स्वयं-तन्त्र' की विधि का उद्घाटन और प्रदर्शन करे," प्रसिद्ध अंग्रेजी आलोचक डेविड डेसीज के शब्दों में *ontological fallacy* के अर्थों में कूद पड़ना है। इस आलोचक का भी कहना है कि साहित्य की रचना मनुष्य एक विशेष ढंग से एक-दूसरे के साथ अनुभव का प्रेषण करने के निमित्त करते हैं। इसलिए उसके मूल्य का निर्णय भोक्ता, पाठक या दर्शक ही कर सकता है, और वह भी किसी *affective theory* के आधार पर ही। साहित्य चूंकि विचार-विनिमय के अन्य ढंगों से भिन्न है, इसलिए आलोचक को उन साधनों पर तो विचार करना ही पड़ेगा जिनके कारण यह प्रेषण सिद्ध होता है, अतः वह इस प्रसंग में अन्य चीजों के साथ रचना की रूपगत आन्तरिक संगति की भी जांच करेगा। लेकिन रूपगत आन्तरिक संगति ही सब-कुछ नहीं है, और साधन और साध्य का भेद विस्मृत नहीं कर देना चाहिए। साहित्य के अन्य रूप-प्रकारों में कविता सब से अनोखे ढंग से एक अनोखा प्रेषण करनेवाली चीज है, लेकिन यह प्रेषण वास्तव में या संभावित रूप से, कितना प्रभावपूर्ण है, इस पर ही वर्णन के इस अनोखे ढंग का औचित्य निर्भर करता है, न कि अनोखे ढंग के कारण प्रेषण का औचित्य हो। इसलिए डेविड डेसीज का मत है कि व्यावहारिक आलोचना वही अच्छी होती है जो पाठक को रचना में प्रति-

बिम्बित वास्तविक जीवन की गहराई और संविध्य दिखाने में समर्थ हो सके। कला अनुभव की अभिव्यक्ति है और उसका प्रयोजन ही यह है कि लोग उसमें व्यक्त अनुभव की अनुभूति करें। इसलिए आलोचना का कार्य पाठक की इस अनुभूति को संपूर्ण और गहरा बनाने में योग देना है। उनका कहना है कि अगर साहित्य के विद्यार्थियों को सिर्फ इतना ही बताया जाय कि आलोचना का कार्य रचना के ढाँचे में रूपगत आन्तरिक संगति, विरोधाभास, श्लेष और वक्रोक्ति का विश्लेषण करना-भर है तो यह घातक हो सकता है। प्रभावकारी प्रेषण के ये सिद्ध उपकरण हैं और जब तक प्रभावकारी प्रेषण की प्रक्रिया सम्पन्न नहीं होती तब तक पाठक के भीतर रागोद्रेक नहीं होता। यदि विद्यार्थी से यह बात छिपाई जाय तो वह केवल पोगा पंडित ही बन सकता है। इसके अलावा अच्छी कविता मुकान्त भी होनी है, अतुकान्त भी, सरल, अटपटे गीतों के रूप में भी और चमत्कारपूर्ण वक्रोक्ति के रूप में भी। किन्तु मुकान्त और सरल कविता में ढाँचे के विश्लेषण का अधिक उपयोग नहीं है। ऐसी स्थिति में क्या ऐसी कविता (या ध्वन्यवादी प्रवृत्ति के महान् उपन्यास आदि) को अविवारणीय धोरित कर के नई आलोचना अपना औचित्य सिद्ध कर सकती है? ये सारे प्रश्न उठते हैं, और नई आलोचना के नमूनों को देखकर यह स्पष्ट हो जाता है कि वह 'ढाँचे की आन्तरिक संगति' के विश्लेषण द्वारा किसी भी कृति का वास्तविक मूल्य बताने में सर्वथा असमर्थ है।

Ontological analysis पर आधारित नई आलोचना को हमने आधुनिक युग का रीतिवाद कहा है। इसका कारण अब स्पष्ट हो गया होगा। हमारे यहाँ की रीतिकालीन आलोचना भी रूपगत चमत्कारों की ही उद्घापोड़ में लगी रहती थी, और किसी रचना के व्यापक अर्थों और मन्तव्यों की जाब करने से बचताती थी, जिससे हमारे यहाँ भी एक बोधे पाण्डित्य-प्रदर्शन की परम्परा चल पड़ी थी। इस दृष्टि से देखें तो पाश्चात्य जगत का यह नया रीतिवाद हमारे लिए सर्वथा नया नहीं है, यद्यपि हमारे नये प्रयोगवादी कवि और उनके समालोचक इस नये पाश्चात्य रीतिवाद की

मकम करके गरम पाठकों पर यह आंक जमाना चाहते हैं कि वे कोई एकदम नई और अनूतपूर्ण चीज भाग्य के बहिष्कृत साहित्यिक जीवन में अवार्जित कर रहे हैं। लेकिन यह नई चीज नहीं है, केवल नया डेकल है, यानी नई आलोचना की शब्दावली भर नहीं है, कुछ अतिरिक्त-भी, कुछ अनगढ़, भरी और भोरी, कुछ कुछ और बेहद अनूत। कुछ मौनवाचक नये शब्द हैं, जिनकी विद्यार्थी में इन नयाचरित्र नई आलोचना का रीतिवाह बह है। कोई भी विद्यार्थी दो-चार महीने में इन नये jargon (गुप्त भाषा) को भीगकर बड़ी भागानी में 'नया आलोचक' बन सकता है और नये आलोचकों की जो पराजय एक छोटी-सी कौब पैदा हो गई है, उसमें अपिचतर ऐसे ही आत्म-वेन्डिंग विद्यार्थी या नये रंगकट अच्चारक हैं, जिन्होंने आत्म-प्रदर्शन की गानिर अपनी साहित्यिक केतना की इन नये शब्द-जाल में फंसा लिया है। साहित्य और जीवन के गंभीर और वास्तविक पहलुओं के प्रति उनकी जिज्ञासाएं इस शब्द-जाल में जकड़बन्द होकर घुटने लगी हैं। इसलिए डेविड डेगीड का यह कहना मर्वया सत्य है कि विस्लेषणात्मक आलोचना विद्यार्थियों के लिए धातक मित्र हो सकती है।

इस विवेचन से यह स्पष्ट हो गया होगा कि साहित्यालोचन की मुख्य समस्या 'आन्तरिक संगति का विस्लेषण' नहीं, बल्कि मूल्यांकन है। मूल्यांकन वस्तुतः किसी कृति के संबंध में हमारे निर्णय का अन्तिम भाग होता है। मूल्यांकन से पहले व्यावहारिक आलोचना को यह निर्णय करना होता है कि आलोच्य कृति साहित्य की कोटि में रखी जाने की अधिकारिणी भी है या नहीं। कविता, कहानी, उपन्यास, नाटक के रूप में आये दिन जो संकड़ों पुस्तकें प्रकाशित होती रहती हैं, उनमें से कुछ ही साहित्य की कोटि में रखने के योग्य होती हैं, यह सभी जानते हैं। सेक्स और जुर्म और हत्या के प्रसंगों को लेकर हर साल संकड़ों उपन्यास लिखे जाते हैं, लेकिन साहित्यिक आलोचना की पुस्तकों में आपको उनका कहीं उल्लेख नहीं मिलेगा, केवल इसलिए ही नहीं कि वे सस्था मनोरंजन प्रदान करते हैं, बल्कि इसलिए कि उनकी विषय-वस्तु उथली और नगण्य होती है। साथ ही आपने ऐसी रचनाएं भी पढ़ी

होगी, जिनकी विषय-वस्तु अत्यन्त गंभीर और महत्वपूर्ण है, लेकिन जिनको पढ़कर ऊब और चिन्सता पैदा होती है क्योंकि लेखक मूर्त-चित्रों की भाषा में अपनी विचार-वस्तु को नहीं ढाल सका है, और सारी रचना यान्त्रिक और नीरस हो गई है। ऐसी रचनाओं की भी साहित्यालोचना में चर्चा नहीं की जाती। कारण स्पष्ट है कि आलोचना केवल उन कृतियों की ही होती है, जो साहित्यिक हैं, अर्थात् जिन्हें साहित्य की कोटि में रखा जा सकता है। प्राचीन युगों में भी ऐसी पुस्तकें लिखी जाती रही होंगी, जो साहित्य की कोटि में नहीं आती, लेकिन आज उनका नाम भी नहीं सुनाई देता, अधिक-से-अधिक अनुसंधानकर्त्ता विद्यार्थियों की थीयसो में ही उनका नामोल्लेख मिलता है। इसलिए प्राचीन काल की जो रचनाएँ क्लासिक बन गयी हैं, उनकी 'साहित्यिकता' को जाचने का प्रश्न नहीं उठता। उनका व्यापक मूल्यांकन ही अपेक्षित होता है। लेकिन वर्तमान में जो नित्य नई रचनाएँ प्रकाशित होती रहती हैं, उनके बारे में यह प्रारम्भिक पड़ताल अत्यन्त जरूरी है। यह निर्णय करने के बाद ही कि आलोच्य-कृति में कुछ महत्वपूर्ण बौद्धिक या भावात्मक वस्तु प्रेरित की गयी है, और यह प्रेरण (अर्थवान शब्दों द्वारा) मूर्त और कलात्मक रीति से संपन्न हुआ है, हम उस कृति का मूल्यांकन कर सकते हैं, यानी यह निर्णय कर सकते हैं कि उसमें प्रेरित की गयी भाव-विचार वस्तु अपेक्षया कितनी महान और गंभीर है और यह प्रेरण अपेक्षया कला की दृष्टि से कितना समुद्रियाली और प्रभावकारी है और साहित्य के इतिहास में उस कृति का क्या स्थान हो सकता है। प्राचीन काल से ही सकल कलाकृति में वस्तु और रूप की अभिन्नता या अन्विनि का सिद्धान्त मान्य रहा है, जिसका मतलब यह है कि वस्तु के मूढमनस्व स्वरों को कलात्मक अभिव्यक्ति देने के लिए उन्ने ही मूढमनस्व चिन्म-बौद्धिक, उपयुक्त शब्दों के प्रति आग्रह और विम्ब-चित्रों की भाषा में भूतिचरण की शमना लेखक में होनी चाहिए। हमके अलावा अपने अनुभव को प्रेरित करने के लिए लेखक ने जिस माध्यम (कविता, कहानी, नाटक, उपन्यास) को चुना है, वह उसकी संभावनाओं का भरपूर उपयोग करने में समर्थ हो

रहा है तो नहीं, प्रारंभिक निर्णय करते समय यह भी देखा जा रही है। लेकिन प्रारंभिक निर्णय और मूल्यांकन की दो भिन्न प्रक्रियाएँ नहीं हैं। प्रारंभिक निर्णय करते समय भी आलोचना इति के व्यापक मूल्यों का आश्रय करता चलता है। कोई इति साहित्य की कोटि में अगर आती ही नहीं तो फिर उसके मूल्यांकन का भी प्रश्न नहीं उठता—बुरी बात को हम दुष्ट ही कहते हैं, बुरी वस्तुओं की कोटि में उभरा स्थान निर्दिष्ट करने के लिए नहीं दवते।

यह ठीक है कि मूल्यांकन करनेवाला आलोचक भी एक व्यक्ति होता है, इसलिए किसी इति का मूल्यांकन एक प्रकार से व्यक्तिगत निर्णय ही होता है, लेकिन मूल्यांकन व्यक्तिगत होकर भी एक व्यापक मानवी प्रक्रिया का अंग है। विभिन्न मनुष्यों के विचारों और भावों में असंख्य बुनियादी समानताएँ हमें देखने को मिलती हैं, इसलिए यह भी अनुमान है कि उनके निर्णयों और मूल्यांकनों में भी समानता मिल सकती है—दरअसल यह अनुमान की बात ही नहीं है। 'ताजमहल' को बुरी कलाकृति कहनेवाले अपवाद ही गिने जायेंगे।

यह भी ठीक है कि विभिन्न युगों में, देश-काल-जाति-धर्म के भेद के कारण विभिन्न लोग विभिन्न वस्तुओं को मूल्यवान समझते आये हैं। रसि-भेद का यह आधार रहा है। लेकिन रसि-भेद के बावजूद समग्र मानव-जीवन में व्यापक और सार्वजनीन मूल्यों का पैटर्न उभरता रहा है। धर्म, समाज, देश और काल के भेद से जीवन-मूल्यों का यह पैटर्न बदलता रहता है, लेकिन इस परिवर्तन का आधार ऐतिहासिक है, व्यक्तिगत रसि नहीं। इसी लिए ऐतिहासिक चेतना के सन्दर्भ में हम विभिन्न जीवन-मूल्यों के विकास में एक तारतम्य और संबंध स्थापित कर सकते हैं। जीवन को मुक्त, संपूर्ण और समृद्ध बनाने के लिए मनुष्य जिस तरह विज्ञान से पूर्ण तथ्य-ज्ञान प्रदान करने की अपेक्षा करता आया है, उसी तरह साहित्य और कला से जीवन को सुखद, सुन्दर और मानवीय बनानेवाले मूल्य प्रदान करने की अपेक्षा करता आया है।

प्राचीन काल से ही दार्शनिक सत्य, शिव और सुन्दर, इन तीन व्यापकतम मानव-भूत्यों की विवेचना करते आये हैं। सामाजिकता, शान्ति और प्रगति आदि मानव-जाति के योग-क्षेम से संबन्ध रखनेवाले आत्म-रक्षात्मक मूल्य और नैतिकता, प्रेम, सौहार्द, स्वाधीनता, जन-तंत्र और समाजवाद आदि मनुष्य के पारस्परिक-संबंधों का नियमन और उनके आकांक्षित भौतिक और आध्यात्मिक विकास के साधक मूल्य सत्य-शिव-सुन्दर के अन्तर्गत ही आते हैं। सभी मूल्य उभयपक्षीय होते हैं, यानी वे व्यक्ति के निजी जीवन-मूल्य भी होते हैं और समाज के भी। व्यक्ति और समाज के मूल्यों में संघर्ष तब पैदा होता है जब या तो व्यक्ति सामाजिकता त्यागकर घोर स्वार्थी और आत्म-सीमित हो जाता है, या जब समाज की व्यवस्था बग़लक लोक-मंगल का विचार न करके बर्ग-स्वार्थों का द्वि-साधन करने के लिए अधिकार-व्यक्ति सर्वसाधारण का उत्पीड़न करती है और बर्ग-नैतिकता के बधन में बांधकर उनकी स्वतंत्रता का अपहरण कर लेती है। ब्रूकि पूजीवाद तक का इतिहास बर्ग-व्यवस्था और बर्ग-शोषण का इतिहास रहा है, इसलिए सत्य, शिव और सुन्दर के मानवोक्ति आदर्श और जीवन मूल्य हर युग में जन-समूह की प्रगतिशील आकांक्षाओं के प्रतीक और उनके जीवन-संघर्ष के सम्पन्न बनते आये हैं। स्वतंत्र-चेता और मानववादी लेखकों और कलाकारों की कृतिषो में समाज-जीवन के संघर्ष और बहु-संस्पर्क जन-समुदाय की इन आकांक्षाओं को सदा ही यथार्थ और धार्मिक अभिव्यक्ति मिली है—अनेक अविस्मरणीय व्यक्ति-शक्ति की सृष्टि द्वारा। इस प्रकार उन्होंने ध्यष्टि में समष्टि को झलकाया है। बला का यही विभिन्न विधान है। उदाहरण के लिए छठी सताब्दी से पहले बुर्केटियों ने अपने 'डी बेमरान' में ऐसे समाद का चित्र खींचा जिसमें पादरी और मध्यवर्ग के लोभों के जीवन-मूल्य इतने भोगवादी हो गये थे कि वे अपने स्वार्थों की सिद्धि के लिए अथर्व-नी-अथर्व धर्म कर सकते थे। 'डान बिब्रोत' तब लिखा गया जब स्पेन में व्यापार, प्याटन, औपनिवेशिक व्यवसाय और उद्योगों का विनाश हो गया था और विप्लव क्रांति की सम्मति अध्वनालीन जीवन की निश्चलता को नष्ट कर

